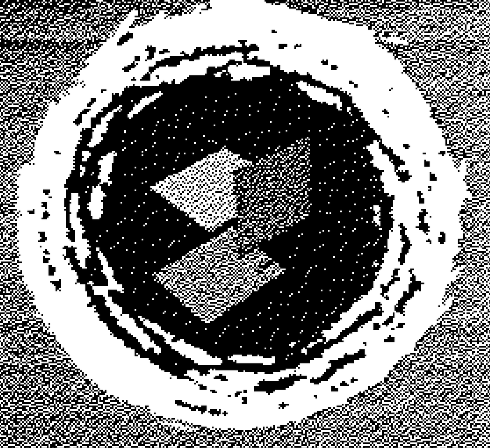


كا

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

الأداء في المسرح الإفريقي

تحرير: ديلي لايولا



ترجمة: سحر فراج
مركز اللغات و الترجمة -أكاديمية الفنون

مراجعة: أ.د. شاكر عبد الحميد
أكاديمية الفنون



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

الأداء فى المسرح الإفريقى

تحرير : ديلى لايولا
ترجمة : د. سحر فراج
مركز اللغات والترجمة
بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. شاكر عبد الحميد
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

رقم الإيداع ١٥٤٤٢ / ٢٠٠٣
I.S.B.N.
977-305-565-5
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

AFRICAN THEATRE IN PERFORMANCE

Edited by

Dele Layiwolz

Hzrwood Academic Publishers
Nigeria
2000

كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداء للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى -**فى تصورى**- هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم **«بانوراما»** متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافاتها بأساليب يغاير بعضها بعضاً، وبرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرّف هذه الرؤى والتجارب، وأيضًا تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمسة عشر عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداء ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب؛ بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعما، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا تجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا -**أيضًا**- هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندى كانت -وما زالت- تتعدى أية تبسيطات تخل بتوجهنا العام فى مواجهة الإرهاب الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانكفاء على الذات. المسألة هى -حصراً- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتحاور.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولد» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحى. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تعليقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح «مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل «ماير خولد» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلا: **«هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلا، بالاقتصار على مجلات ذلك العصر وحدها؟ طبعًا، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينوار»، هذين الفنانين العظيمين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجلات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح»**. والحقيقة أن «ماير خولد» لم يكتف باستشارة «رينوار» و«مانيه» فقط؛ بل مارس حريته الإبداعية في الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير» و«إميل زولا»، وطعّم بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تعنت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولد» جماهيريا -بلا منازع- فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولد» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن **«المسرح لا يحتمل الركود والجمود»**، لكن الصحيح أيضاً أن مجافاة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تنحو إلى تقويض كل شىء، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأساليب التى تنفتح على الأشياء، وتنفلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولد» تتحدد طبيعته فى أنه **«لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة المسرح»**، أى إن بوصلة العرض المسرحى توجهه دائماً إلى: «هنا» و«الآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولد» -إذن- أن المسرح عالم موازٍ لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يساءله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملاً، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. المسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنا». لذا فإن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عندما يتساءل في ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة في عام ٢٠٠٣، عن التجريب في زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمنه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التي هي طبيعته، رافضًا القول بأن «المجتمع الذي يعاني البناء الاجتماعي والسياسي ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفا؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن المسرح «أيام الحرية» وسيلة للدعاية، وأيام «الإرهاق السياسي» وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدرى أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدي للإكراه والاستتباع.

ترى هل تسيد هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنتيجة، ولأسباب عديدة، فإن المسرح في جميع أنحاء العالم في أزمة!!» هل أصبحت «ميديا» الترويج أداة نفي وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره؟! إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساؤلنا، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهي الضلال الذي يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسني وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، والذي أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاظم حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير في كل شيء!!

أ.د. فوزي فهمي

تقديم للمجموعة

كتاب "دراسات عن المسرح المعاصر" هو مجموعة تخص كل المهتمين والذين لهم علاقة بالمسرح . وهو يتكون من مقالات عن أشخاص مؤثرين ودراسات عن الحركات والأفكار المسرحية كما يحتوى على وثائق مسرحية فى البدايات، ونسخة من بعض المسرحيات باللغة الإنجليزية، وترجمات باللغة الإنجليزية لبعض المسرحيات من تقاليد (كلاسيكيات) مسرحية عالمية متنوعة .

فرانس شامبرلين

Franc Chamberlain

مقدمة

ترتبط فكرة تقديم تكريم لأعمال مارتن بانهام Martin Banham بفكرة المسرح الأدبى لجامعة إبادان Ibadan بنيجيريا . وكذلك الحال بالنسبة للاحتفال بذكرى شريكه جوفرى أكسورثى Geoffrey Axworthy فى جامعة إبادان فى الخمسينيات الذى عمل معه كواحد من رواد ما يعرف الآن بقسم المسرح الأدبى بجامعة إبادان . فى تلك الأيام الذهبية فى الجامعة ، كانت مدرسة الدراما جزءً من قسم اللغة الإنجليزية . وتم افتتاح المسرح الأدبى رسميًا فى نوفمبر ١٩٥٤ ، رغم استخدام غرف الطعام والساحات المربعة فى قاعات الطلاب كأماكن للعروض المسرحية . وكان المسرح الإفريقى يستغل المساحات المفتوحة وأماكن الأسواق لعدة قرون لتقديم العروض المسرحية .

وانفصلت مدرسة الدراما عن المسرح الأدبى فى عام ١٩٦٠ بعد الحصول على منحة من مؤسسة روكفيلر Rockefeller Foundation وكان من نصيب جوفرى أكسوورش أن يكون أول رئيس لها . وعمل مارتن بانهام كمساعد له ، أو على أقل تقدير كمدرس مساعد فى مدرسة الدراما ، وكانت تُقدم عدة مسرحيات أوروبية يتضح فيها التأثر بالفكرة التقليدية للمسرح وبتواجد عدد كبير من الجاليات الأوروبية فى إفريقيا . فكانت تعرض أعمال لعدة كُتاب مثل : برنارد شو Bernard Shaw ، أندريه أوبيه André Obey ، شكسبير Shakespeare ، چوجل

Gogol ، انوى Anouilh ، إبسن Ibsen ، فـراى Fry ، باينيـرو Pinero ، مـيللر Miller ، درايدن Dryden ، ويبسـتـر Webster ، فـريسغ Frisch ، مـورتيـمـيـه Mortimer ، وايلدر Wilder ، چونســون Johnson ، بيـتس Yeats دورينمـات Dürrenmatt . كونجريف Congreve ، موليير Moliére ، بيهان Behan ، بيكيت Beckett وبينتر Pinter .

يتضح من كل هذه الأسـماء أنه لم يُتبع شكل أو أسلوب معين لهذه المسرحيات ولكن كان هناك تنوع فى الأفكار أدى إلى تمهيد الطريق لظهور مواهب تمثيلية متميـزة مـثل : ريمى أديل Remi Adeleye ، رالف أوبارا Ralph Opara ، دابو أديلوجـبـا Dapo Adelugba ، ديمـاس نيـوكـو Demas Nwoko ، إليـزابيث أوسـيسـومـا Elizabeth Osisioma ، فـولا أبوبا Fola Ạboaba ، وول سـونيكا Wole Soyinka ، إيمـانوسب أفـبيوركومـا Emmanvel Avbiorọkoma ، سـونى أوتى Sonni Oti ، فيـديمـا أوكويسـا Fidelma Okwesa ، ألبـرت إيجبى Albert Egbe ، ويل أميلى Wale Amele ، أليـو دومـاAliyu Doma فيكتـوريا إيزوكولى Victoria Ezeokoli ، أبيولا ايريل Abiola Irele وآخرون . وحتى عظمـاء المسرح مـثل چون فـرجـسـون John Ferguson وهـارولـد بريسـتـون Harold Preston ، اللذيّن كانا من الأعضاء البارزين فى الجامعة ، وأصبحا مُمَثِّلَين أكثر نضجًا بعد تقديمهما المسرح الأدبى . وكذا المتميزون من الدارسين والفنانين فى هذا الوقت؛ تحمسوا لفكرة عمل دراسة مقارنة بين المسرح الأوروبى والاحتفالات الإفريقية ، ولاحظ أوين أوجنبا Oyen Ogunba تأثره بمارتن بانهام فى هذا الشأن ، وكـان من نتاج هذه المقارنة، دابو زديلجوبا وسونى أوتى ، وهمـا من المساهمين فى هذه المجموعة من المقتطفات الأدبية .

ورغم أن المسرح التقليدى لجماعات الآلارينجو Alarinjo Troupes (المسرح التقليدى المتجول) وأعضاء النقابات المهنية الحديثة مثل أوجنمولا Ogunmola والديبو Hadipo المقلدين لهم كانوا معاصرين للمدرسة الحديثة للدراما والمسرح الأدبى وكان على الممارسين التقليديين الرجوع إلى "المسرح المتجول" Travelling Theatre لجامعة إبادان بغرض المصاحبة والزمالة . وكان هذا ضروريًا من أجل حدوث نمو صحى وتطور تقليد جديد من شأنه إطلاق العنان للاحتياجات المتبادلة للنخبة الناشئة . نشأت مدرسة الدراما عام ١٩٦٠ بمساعدة منحة روكفيلر فى كولا أوجنمولا لكى تُكَوِّن مزيجًا بين ممارسة الإنتاج مع بعض التقنيات التقليدية (الكلاسيكية) . واستغلت أوجنمولا تقنيات الكتابة وإعداد خشبة المسرح (الإخراج المسرحى) والتمثيل ، وفى سبتمبر ١٩٦٠ ، هيأ هذا الاندماج المناخ لإنتاج أوبرا "السكير" "The Palmwine Drunkard" ليوروبا المأخوذة عن قصة شعبية لأنوس توتولا Amos Tutula تحمل نفس الاسم نُشرت عام ١٩٥٢ . وهذا التطور جذب ديورو لاديبو Dwro Ladipo ، أحد رواد التراجيديا فى نيجيريا ، للحصول على الزمالة الدائمة لمعهد الدراسات الإفريقية بالجامعة .

وكان لأهمية ديورو لاديبو فى تطور المسرح النيجيرى عدة أسباب ، من بينها النوع الأدبى الذى استخدمه والذى فرض نموذجًا حديثًا لأعمال المنهج الأرسطى الجديد على أعماله الأوبرالية . وكان عليه أن يدرس فن تصوير ورسم الشخصيات بعمق أكبر، حيث إن الأعمال التراجيدية تتطلب عرضًا لشخصيات بعيدة وأكبر من واقع الحياة . ولذلك فقد نال التفوق، حين استوحى الموضوعات التاريخية وقدمها على خشبة المسرح القديم بدلاً من تقديمها فى الساحات مثل الاحتفالات والدراما الشعبية . وكان ويل أوچيونيمى ، الممثل المقيم بمعهد الدراسات الإفريقية وأحد المشاركين فى هذه المجموعة الأدبية ، من أكثر

المدافعين عن لاديبو . وكانت أعمال أوچيونيمى، كذلك، المسرحية أقرب لأعمال لاديبو عن أعمال وول سونيكا التى يقدم فيها وجهة نظره الدرامية .

كانت مدرسة الدراما ، قبل عام ١٩٦٠ ، أقرب لتقاليد المسرح المحلى من خلال الاقتباس المحلى للمسرح الأوروبى ، مثل مسرحية سوبيرو المحتال The Scoudrel Suberu لچوفرى أكسورثى المأخوذة عن مسرحية موليير Les Fouberies de Scapin ، ومسرحية داندا Danda المأخوذة عن قصة نكيم نوانكو Nkem Nuankwo بنفس العنوان . ويقوم بالأداء فى هاتين المسرحيتين ، بالمصادفة ، اثنان من المشاركين فى هذه المجموعة الأدبية هما دابو أديلجويا وسنى أوتى . وأتاح التعاون مع الفنانين من أهل البلد الأصليين (منذ عام ١٩٦٠) الفرصة لنمو وتطور كل من الشكل الأوروبى التقليدى بالتعاون مع مسرحيات كتاب أصليين وبلغة البلد المحلية .

عندما أصبحت مدرسة الدراما قسمًا من أقسام الجامعة خلال عامى ١٩٧٠، ١٩٧١ يقدم درجات شرفية فى فن الدراما أتاحت الفرص لنوع من التقاليد الفكرية المتطورة . وبذلك حصل العديد من حاملى درجة الدبلوم والخريجين من قسم الدراما على وظائف قيادية فى نيجيريا ، ولكن نظرًا لعدم وجود سياسة عادلة بين الممثلين المحترفين فى نيجيريا مثل أوروبا ، اضطر الكثير للعمل فى مجالات متنوعة . نظرًا لصعوبه اعتماد الممثل أو المخرج المحترف على مهنته لكسب قوته اعتمادًا كاملاً . لأن المسرح المحلى يعرض فى كل مكان ولا يمكن خصخصته . وكان يتم عرض العديد من المسرحيات فى الاحتفالات والعروض الخاصة مثلها مثل النقوش والتماثيل الخشبية الدائمة . وببقاء الحال على ما هو عليه فإنه يصعب التنبؤ بإمكانية إنشاء نقابة تضم ممثلى الشكل الأوروبى .

ورغم كل ذلك ، أصبح المسرح الأدبى أرضًا خصبة لتجارب مسرحيات وول سونيكا وفيمى أوسيفسان Femi Osofisan ووول أوچيونيمى وبودى سواندى Bode Sowande ومجموعة من الكتاب الناشئين من المنضمين إلى المدرسة. ومنذ وقت قريب ، كان المسرح الأدبى محور النشاط المسرحى لمجموعات زائرة وفنانين متميزين برعاية المجلس الثقافى البريطانى ومركز الثقافة الأمريكى والاتحاد الفرنسى ومعهد جوته .

وقد كان البطء النسبى والاقتراب السريع من الانهيار الكامل للمسرح التعليمى أو المسرح المتجول على عجلات ، كما كان يُطلق على مسرح جامعة إبادان المتجول أمرًا حتميًا، نظرًا لقلة المصادر وانحسار حماس الجماعات المتميزة ورئاسة الجامعة ، وكان للمشاكل البنائية داخل الجامعات وخاصة فى نيجيريا كإحدى الدول النامية أكبر المسئولية عنها بالنسبة لأية جماعة أو فرد . وكان يضعف تأثير مدرسة إبادان للدراما عدة أسباب : فقد حاولت كل من جامعة ايف Ife (المعروفة الآن باسم جامعة أوبافيمى أو دووOba femi Aw dowe) وجامعة أحمدو بيلو Ahmadu Bello فى زاريا تقديم المسرح التعليمى أو المسرح المتجول وأطلق على مسرح جامعة ايف مسرح الجوريلا Guerilla Theatre ومسرح زاريا عُرف باسم مشروع سامارو Samaru Project الذى سيصبح تأثيرهما مثارًا للجدل مستقبلاً .

ولم تقتصر مكانة مارتن بانهام فى كل هذا على أيامه التى قضاها فى جامعة إبادان ولكن اعتمدت أيضًا على مساهماته فى تدريب وترقية طلبة إفريقيا وبريطانيا فى مجالات الدراسة والبحث . ومنذ مشاركته فى تحرير "مجلد شعر طلاب" نيجيريا Nigerian Student Verse فى جامعة إبادان عام ١٩٥٩ وفى إنشاء مجلد الشعر "البوق The Horn" قام بنشر العديد من الكتابات عن المسرح

البريطانى والإفريقى وقدم أكثر من ٣٥ عملاً دراميًا فى إفريقيا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، وأشرف على أكثر من عشرين رسالة دكتوراه فى مجالات الدراما الإفريقية المتنوعة وكان ممتحنًا خارجيًا لأكثر من ١٢ جامعة. وكان مستشارًا خارجيًا لجامعات : كاليفورنيا فى ديڤيس ، جامعة لورين نيجيريا، كاب تاون فى جنوب إفريقيا ، فيرچيينا، وملاوى وأحمدو بيلو فى زاريا بنيجيريا.

وكان أيضًا مستشارًا لكلية الملك ألفريد فى ونشتر لطلبات الالتحاق بشهادة CNNA للدراما والتليفزيون . وأحد محكمى مسرح چورجيان الملكى فى ريتشموند من ١٩٧٧ إلى ١٩٧٨ ، وكان رئيس حكام مسرح ليدز، وعضوًا فى هيئة حكام دار عرض يورك شاير الغربية ، فى ليدز . وكان عضوًا فى اللجنة التنفيذية لرابطة فنون يورك شاير من ١٩٧٢ : ١٩٨٢ . وكان عضوًا فى هيئة حكام مسرح أكاشيا بلندن من عام ١٩٨٠ : ١٩٨٧ وعضوًا فى هيئة حكام مسرح فونيكس للرقص من ١٩٨٥ : ١٩٩٠ . ومن أروع إبداعاته كتابة دليل كامبريدج للمسرح الحالى (١٩٨٨) The Cambridge Guide to World Theatre .

وعندما بلغ مارتن بانهام الستين من عمره فى ٨ ديسمبر ١٩٩٢ ، لم يتغير لون شعره الأسمر المائل للحمرة كما كان قبل أربعين سنة . وظلت صورة "مارتن الشاب؛ التى وضعها أديلجوبا كما هى ، وسيبقى مارتن بنفس رشاقته وجماله لسنوات أخرى قادمة، دون أدنى شك ، وعندما شربنا نخب صحته وحظه الطيب، أملنا أن تستمر اسهاماته فى المسرح . وكانت تلك السطور تعبيرًا عن استجابته لتقديم هذه المجموعة من المقتطفات الأدبية :-

"أبلغ الشكر والتقدير لخطابكم الرقيق وتعليقكم اللطيف لتقديم مجموعة مقتطفات أدبية لى بمناسبة ميلادى الستين . فكم تأثرت لهذا، فهو فضل كبير

منكم وإمتياز كبير تمنحونه لى . ولكم أتمنى أن يتجسد هذا المشروع ويعبر عن اهتمامات بالمسرح الإفريقى ، وأتمنى من المساهمين فى هذا الكتاب أن يصبحوا من الدارسين والفنانين فى هذا المجال تحديدًا ، فكم من الرائع أن يوجد عمل إبداعى ومادة دراسية" معًا .

وبالفعل تم تجسيد هذا المشروع بعد عام ١٩٩٢ وأدى إلى تحقيق أمنية مارتن فى أن يندمج الفن والدراسة . وكان من الممكن للكثيرين من طلاب مارتن (الذين أصبحوا زملائه فيما بعد) أن يشاركوا فى هذا العمل إذا أتيحت لهم الفرصة . ويتضمن ذلك كل المساهمين الذين أُدرجوا فى قائمة الطلاب الأفارقة التى أتاحها لنا مارتن . وهذا العمل صدر قبل بلوغ مارتن السابعة والستين . ونأمل أن يحوى أى إصدار آخر، بعد ذلك، ضعف المساهمات فى هذا الكتاب .

أطيب التمنيات بحظ موفق للجميع

ديلى لايولا

Dele Layiwola

(١)

ثناء شخصى

للبروفيسور مارتن بانهام

دابو أديلوجبا Dapo Adelugba

رغم بلوغ مارتن بانهام سن الستين إلا أنه لا يمكن محو صورة "مارتن الشاب؛، مارتن الشاب" ، ولد مارتن فى ديسمبر ١٩٣٢ ثم ذهب إلى نيجيريا فى الثالثة والعشرين حيث درس مادة الأدب بناءً على دعوة موللى ماهود Molly Mahood. "... وكنت تحت تأثيره لمدة عامين عندما التحقت بجامعة إبادان ثم جامعة لندن فى سبتمبر ١٩٥٨ ..."

كان مارتن فى جامعة إبادان أثناء اضطرابات "فترة الحصار" فى العام الجامعى ١٩٥٦ / ١٩٥٧ . وقيل إنه وضع فى لوحة الإعلانات بقسم اللغة الإنجليزية بيتين من قصيدة ميتافيزيقية تقول :- "لا تصنع حجارة الجدران سجنًا ، ولا القضبان الحديدية قفصًا". وانتشرت الشائعات التى تقول إن الشباب المتحمس دفع أجرًا لوضع هذه الأبيات الساخرة .

وتبقى صورة لمارتن فى ذهنى ، وأعتقد أنها نفس الصورة الباقية فى ذهن معظم طلبة قسم اللغة الإنجليزية فى جامعه إبادان فى منتصف الخمسينيات، فهو الشاب العقلانى الوسيم ذو الشعر الأسمر المائل للإحمرار بقميصه وبنطلونه الأبيض وابتسامته الجذابة أثناء سيره بين طلابه وزملائه بممرات كلية الآداب .

كنت أحد تلامذة مارتن فى السنة النهائية لى فى العام الجامعى ١٩٥٨ / ١٩٥٩ واتضح لى من الشهور الأولى من بداية صلتى به أنه يتسم بلباقة الحديث

وسهولة التعبير وخفة الظل والأصالة والاهتمام ، وإنسانية خاصة مميزة وعشق للمسرح . واقتربت منه أكثر فى الثلاث سنوات التى مارس فيها البرنامج الفخرى للإنجليزية من عام ١٩٥٩ إلى ١٩٦٢ وتعرفت أكثر على المحاضرين الآخرين وأستاذتنا موللى ماهود . ويتميز برنامج إبادان بمزجه بين الطابعين لجامعتى إكسفورد وكامبريدج وكان للنظام التعليمى به تأثير كبير . وكانت موللى ماهوود من خريجى جامعة أكسفورد ومن العالمات المشهورات أثناء سنوات دراستى . كانت مرتبطة بطلابها وزملائها وكانت تقوم بدعوة مجموعة من الطلاب الحاصلين على الدرجات الفخرية إلى الغذاء فى منزلها فى كل فصل دراسى . وكنا نشعر حقًا بالفخر لكوننا ننتمى لماهود أى كوننا "ماهوديين".

وأتذكر بعض الشائعات التى انتشرت أثناء فترة وجودى بالجامعة ، وبمرور وقت طويل على ذلك فإن ذكرها لن يلحق الضرر بأى شخص ، فقد كنا ونحن طلاب بالجامعة نعلم ما يدور بين بروفيسور موللى والمحاضرين الذين نعتبرهم ، من وجهة نظرنا ، من المفرطين فى عشقهم للمسرح . وهى الدارسة لدراما وشعر شكسبير ، لم تكن ضد عشق چوفرى أكسوورش ومارتن بانهام للمسرح ولكنها تعتقد أنهما يقضيان الكثير من الوقت فى المسرح الأدبى .

ورغم ذلك فإن تغير الأحداث أدى إلى محاباة المسرح . وعندما بدأت مدرسة الدراما فى الجامعة عام ١٩٦٢ / ١٩٦٣ بعد منحة روكفيلر ، كان الطريق ممهدًا لچوفرى أكسوورش ليتولى رئاستها كمدير وأن يصبح مارتن مديرًا مساعدًا . ومن دراسة الملفات يتضح أن لموللى ماهوود دورًا كبيرًا فى حصول كل من چوفرى ومارتن على مناصبهما الجديدة والتى مهد لها أيضًا عملهم فى المسرح الأدبى . وكانت موللى تتطلع لتطور الدراما والمسرح فى نيجيريا وآمنت بأن لمدرسة الدراما دورًا كبيرًا فى هذا التطور واتضح صدق هذا الاعتقاد بمرور الأيام.

وإذا كانت إسهامات مارتن بانهام فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية جامعة إبادان تستحق الثناء ، خلال السنوات التى قضاها فى مدرسة الدراما من عام ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ أكثر أهمية . فقد كان محاضرًا متميزًا فى الأدب الدرامى والنقد الدرامى وتاريخ المسرح . وكان أيضًا مدربًا جيدًا للممثلين ومخرجًا متميزًا فهو يعد وبحق رجل مسرحى . وكان مديرًا نشطًا وقد اعتمد عليه جوفرى أتسو ورش فى أداء المراسلات الرسمية لمدرسة الدراما حيث إنه كان مراسلاً جيدًا .

وخلال العشر سنوات التى قضاها فى جامعة إبادان (١٩٥٦ : ١٩٦٦) ساهم بشكل فعال فى تطوير الأدب والدراما وفنون المسرح، كمحاضر ومدرب للممثلين والمخرجين والعاملين فى مجال المسرح ، بوجه عام، وكخبير وناقد فنى ومخرج فنى وكممثل أيضًا . وكان مشجعًا لإبداعات الطلاب . وواسع الأفق وذكيًا وقائدًا طموحًا .

وكان لى أن أتعرض بشكل مباشر لدقته الشديدة فى عمله كمخرج عندما دعتنى هيئة التدريس فى مدرسة جامعة إبادان للقواعد النحوية كى أمثل دور العاهرة فى مسرحية "قدر الحساء" The Pot of Broth من إنتاج مارتن بانهام بمناسبة احتفال جامعة إبادان بالذكرى المئوية لييتس Yeats . ولعبت دور سيدة المنزل إيبون كلارك ، إحدى المحاضرات فى مدرسة إبادان للدراما، وأدت دور م.فيل M.Phil فى ليدز تحت إشراف مارتن . وأصبحت إيبون كلارك Ebun Clark وزوجها ج. ب كلارك J.P.Clark من أصدقاء مارتن الأعزاء .

قام مارتن بالتمثيل فى عدة عروض مسرحية وموسيقية وأوبرا، وأخرج العديد من المسرحيات الحديثة والكلاسيكية الأمريكية والأوروبية العالمية أثناء

وجوده فى كل من جماعة إنتاج المسرح الأدبى كمدير لها مع جوفرى أكسوورش وهارولد بريستون، وفى جماعات إبادان الأخرى للدراما والموسيقى .

من الصفات التى تجلت خلال الفترة التى قضاها فى إبادان تشجيعه ومساهمته فى مبادرات الطلاب وأعضاء هيئة التدريس، فقد قام فى عام ١٩٦٠ بنشر مجموعة من المقتطفات الأدبية بعنوان "شعر طلاب نيجيريا" اختار فيها أفضل القصائد التى نُشرت فى مجلة للشعر والنقد كان يقوم بتحريرها الطلبة تسمى البوق The Horn (التى كان رئيس تحريرها جون بيبر كلارك J.P. Clark) وتضم المجموعة أيضًا بعض المقتطفات الأدبية من مجلات أخرى كان يقوم الطلاب بإعدادها . وكان هو وجوفرى أكسوورش وجورج جاكسون من أنصار المبادرات الخاصة بجمعية الدراما فى جامعة إبادان . تكونت هذه الجمعية من بعض الطلاب الذين كانوا يقومون بعرض الأعمال المسرحية فِى غرف الطعام فى قاعات الإدارة عندما كان المسرح الأدبى مغلقًا للإصلاحات عام ١٩٦٠ ، كانت هذه الجماعة تخرج إلى أنحاء المدينة فى أجازات عيد الفصح فى أوائل الستينيات وذلك فى إطار السياسة التى اتبعها الطلاب التى تهدف إلى إحداث التفاعل بين أهل البلد بعيدًا عن الأبراج العاجية . ونتيجة المبادرة التى قام بها جوفرى أكسوورش والمخرج الفنى وليام براون William Brawn كانت ظهور المسرح المتجول عام ١٩٦٤ أثناء احتفال مدرسة الدراما بالذكرى الأربعمائة لميلاد شكسبير . قام هذا المسرح بجولة فى أرجاء المدينة عارضًا مقتطفات من بعض المسرحيات المختارة.

يظهر من نقد مارتن بانهام الأدبى والدرامى ، حتى اللاذع منه ، اهتمامه بمستوى تقدير واحترام عال للمجهودات الكبيرة . ويتضح من مقالاته فى جامعة

إبادان (التى حررتها موللى ماهوود) والمقالات التى نشرت فى مجلة البوق The Horn والمجلات الجامعية الأخرى أنه كان ثاقب الفكر وخفيف الظل مما يجعل من قراءة هذه المقالات متعة كبيرة حتى يومنا هذا .

أصبحت شخصية مارتن ، منذ عودته إلى بريطانيا العظمى وخلال ست وعشرين سنة، شخصية محورية فى الدراما الإفريقية ودراسات المسرح. فهو يعد من القليلين الذين تولوا مناصب قيادية فى فنون المسرح والدراما فى المملكة المتحدة حتى الآن ، وهذا ليس بالقليل . ولكن أكثر أعماله تميزًا كانت فى تلك الفترة التى قضاها بجامعة إبادان من ١٩٥٦ : ١٩٦٦، فقد كانت بمثابة الإعداد للثوره المسرحية التى سيحدثها فى جامعة ليدز. وهذا هو ما أدى إلى عودته للكلية الأم، وهى جامعة مدرسة ليدز للإنجليزية حيث أصبحت ورشة العمل المسرحية الخاصة به تحتل مكانة فريدة فى خريطة دراسات المسرح والدراما العالمية على حساب التزامه الشديد بالازدواجية والتكامل فى نظرياته وممارساته.

"القلب المرح يستمر على طول الطريق" ، كانت ابتسامة مارتن الدائمة بمثابة تشجيع لطلابه وزملائه حتى فى أصعب الأوقات ، فهو صديق حميم ومتعاون لأقصى حد ممكن وهو يسعد لنجاح الآخرين فلا يوجد فى قلبه مكان للأحقاد . مثال على ذلك ، دوره الفعال فى احتفالات جوائز د. ليت الفخرية D. Litt لجامعة ليدز عام ١٩٧٣ التى حصل عليها وول سونيكا ٠أحد تلامذته فى برنامج ليدز للشهادات الفخرية الإنجليزية فى الخمسينيات). وقام مارتن باصطحاب وول سونيكا فى جولة فى ليدز لتأجير حلة مناسبة للظهور بها أثناء الاحتفال. وكم كان هذا ممتعًا لكل منهما .

ساعد مارتن كممتحن خارجى من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢ فى تطوير مدرسة جامعة إبادان للدراما حينما كان وول سونيكا رئيسًا لها ، وكان زائرًا دائمًا للبلاد الإفريقية الأخرى مثل : غانا وسيراليون كمصدر لورش العمل المسرحية والحلقات الدرامية والمؤتمرات الخاصة بفنون المسرح والدراما فى أواخر الستينيات والسبعينيات .

وتشكل كتبه ومقالاته إنتاجًا متميزًا . ومنها مؤلفات مثل المسرح الإفريقى اليوم African Theatre Today الذى شارك فى تأليفه كليف ويك Clive Wake، ودراسة ضد الدراما Drama in Fducation مع چون هودجسون John Hadgson ، بالإضافة لتحفته الأدبية دليل كامبريدج للمسرح العالمى Cambridge Guide to World Theatre وأيضًا عمله كمستشار فى التحرير فى عدة قارات كأحد الدارسين المتميزين . ولكن يجب الأخذ فى الاعتبار مساهمته العملية فى المسرح بالأفكار والمهارات . ونالت ورشة عمل ليدز المسرحية شهرة واسعة خلال فترة العقدين التى تولى فيهما مارتن القيادة .

وبروفيسور مارتن من الشخصيات المحورية فى الدراما والمسرح على المستوى العالمى ، ونحن إذ نشعر بالفخر فى جامعة إبادان وفى نيجيريا بوجه عام مما حققه من إنجازات ونتمنى له مزيد من النجاح فى السنوات المقبلة ، ونسأله المحافظة على نجاحه وتقدمه . فنحن نعلم أنه لا يزال هناك المزيد الذى يستطيع تحقيقه . فالحياة تبدأ بعد الستين .

(٢)

المرايا المكسورة

الفن والواقع فى مسرح زيمبابوى

روبرت ماكلارين Robert Mclaren

فن المسرح فى زيمبابوى

تشترك زيمبابوى مع بلاد أخرى وقعت تحت مظلة الاحتلال البريطانى فى وجود تاريخ مسرحى يتميز بأشكال درامية محلية تم قمعها لصالح الوجود المسرحى للقلة البيضاء المحتلة . وقد كان الصراع المسلح للحصول على الاستقلال صراعًا لإسترجاع الحضارة ولإحياء الأداء التقليدى لخدمة معركة التحرير . وفى طريق الحصول على الاستقلال واجه الثوار ممارسات ومؤسسات راسخة تمثل ثقافة وحضارة المحتل ، وكان الاستعمار يسيطر على وسائل الإعلام بينما كان هناك ازدهار لمسرح ديمقراطى محلى ينتشر فى أرجاء البلاد منتجًا عددًا كبيرًا من جماعات مسرحية تقدم عروضًا فى كل الأقاليم [(١)] .

تعرضت جماعات هذا المسرح، فى بداية ظهوره، للاعتقال، ومعظمهم كانوا من الاشتراكيين ومعارضى سياسة التفرقة العنصرية. ومنذ ذلك الحين ، انهارت دول شرق أوروبا الاشتراكية وإنهار الاتحاد السوفيتى وأيضًا انتهت التفرقة العنصرية فى جنوب إفريقيا بعد الحصول على حكم الأغلبية. وفرض صندوق

---

(١) لمزيد من المعلومات عن المسرح فى زيمبابوى ، انظر دليل كامبريدج للمسرح العالمى لمارتن بانهام (كامبريدج ١٩٨٨) ص ١٠٩٨-١٠٩٩ ، ودراما زيمبابوى د.ر.زينمبا (مامبو ، جيرو، ١٩٨٦) ، مجلة دراسات جنوب إفريقيا ، ٢،١٦ (يونيو ١٩٩٠) ، تقرير مسرح زيمبابوى لكلية الآداب قسم الدراما : ١٩٨٨ (جامعة زيمبابوى ، هيرارى ١٩٨٩) .

النقد الدولى برنامجًا للتوافق الاقتصادى والثقافى فى زيمبابوى ودفع السكان، بمن فيهم الفنانين ، لإدخال ما يسمى بقوى السوق الحرة . وكل هذه التغيرات أدت إلى ظهور حركة جماعات مسرح الجماهير . سواء لمواجهة ظروف العيش أو للسباحة مع التيار ، ابتعد الكثيرون عن بدايات الحركات الاشتراكية والسياسية وسعوا وراء أى شىء آخر من شأنه توفير الأمان والمساعدات المالية من هيئات المعونات أو المشاريع الكبرى وفوائد المشاريع التجارية .

بدأت جامعة زيمبابوى دورات عملية فى فن الدراما عام ١٩٨٥ بالإضافة لإنتاج مشاريع عن دورات العمل وتنظيم منهج إضافى وتأسيس جماعة مسرحية سياسية تسمى زامبوكو / إيزابوكو Zanbnto / Izibuto (نهر يعبر شونا وندبيلى Shona & Ndebele) [٢] وكل هذه النشاطات المسرحية كانت متاحة لكل مواطنى زيمبابوى للمشاركة فيها . وتتضح أهداف دراما جامعة زيمبابوى فى الآتى :

١- الاتجاه إلى تأسيس وتوجيه أعمالنا عن حياة وتجارب وأفكار وثقافة شعب زيمبابوى وإخوانهم فى أنحاء إفريقيا والعالم المتقدم .

٢- بذل أقصى جهد فى سبيل تطوير اتجاه فكرى يتحاشى مع أكثر العناصر تقدمًا فى مجتمع زيمبابوى والذى تمثله معركة التحرير ومعركة حكم الأغلبية ومعارضة التفرقة العنصرية والامتلاك والإمبريالية لتحقيق مجتمع اشتراكى فى زيمبابوى .

(قسم الدراما بكلية الآداب ، جامعة زيمبابوى) .

---

(٢) أنظر "المسرح فى المقدمة : مسرح زامبوتو إيزابوكو السياسى" فى TDR، ٣٦، ٦ (ربيع) ص ٩٠ : ١١٥ .

* تعطيل العرض المسرحى

فى مسرحية "العامة يتدربون على الثورة" The Plebeins Reheerse the uprising لجونتر جراس Gunter Grass أظهر جراس بيرتولد بريخت وهو يقوم بمراجعة نسخته الخاصة من كاريولانوس Cariolanus عندما اندلعت ثورة برلين عام ١٩٥٣، وتبدأ المسرحية بثورة شعبية تندلع نتيجة نقص محصول القمح وبهذا تقدم مسرحية جراس اللحظة التى يجرب فيها الكاتب الثورى تصوير ثورة حقيقية، من خلال فنه، وتتحول بعد ذلك إلى ثورة واقعية .

تقوم فرقة شويتو Soweto فى جنوب إفريقيا بعرض المسرحيات فى شوارع المدينة . ونرى فى مسرحيتهم مجموعة من المعتقلين السياسيين يُفرج عنهم فى احتفال رسمى وبوصول الشرطة ينتهى الاحتفال .

وبالفعل يصل رجال الشرطة ويقومون "بفض العرض المسرحى" – فلم يصبح تجسيدًا دراميًا ولكن قنابل مسيّلة للدموع وبنادق حقيقية خاصة بشرطة جنوب إفريقيا . وفر الممثلون واختبأوا وراء المنازل حتى يتجمعون ويقدمون عرضهم مرة أخرى فى مكان آخر . وبهذا تغزو الواقعية الفن ، فهذا المثال ليس خيال المؤلف ولكنه مثال من واقع الحياة (٣) .

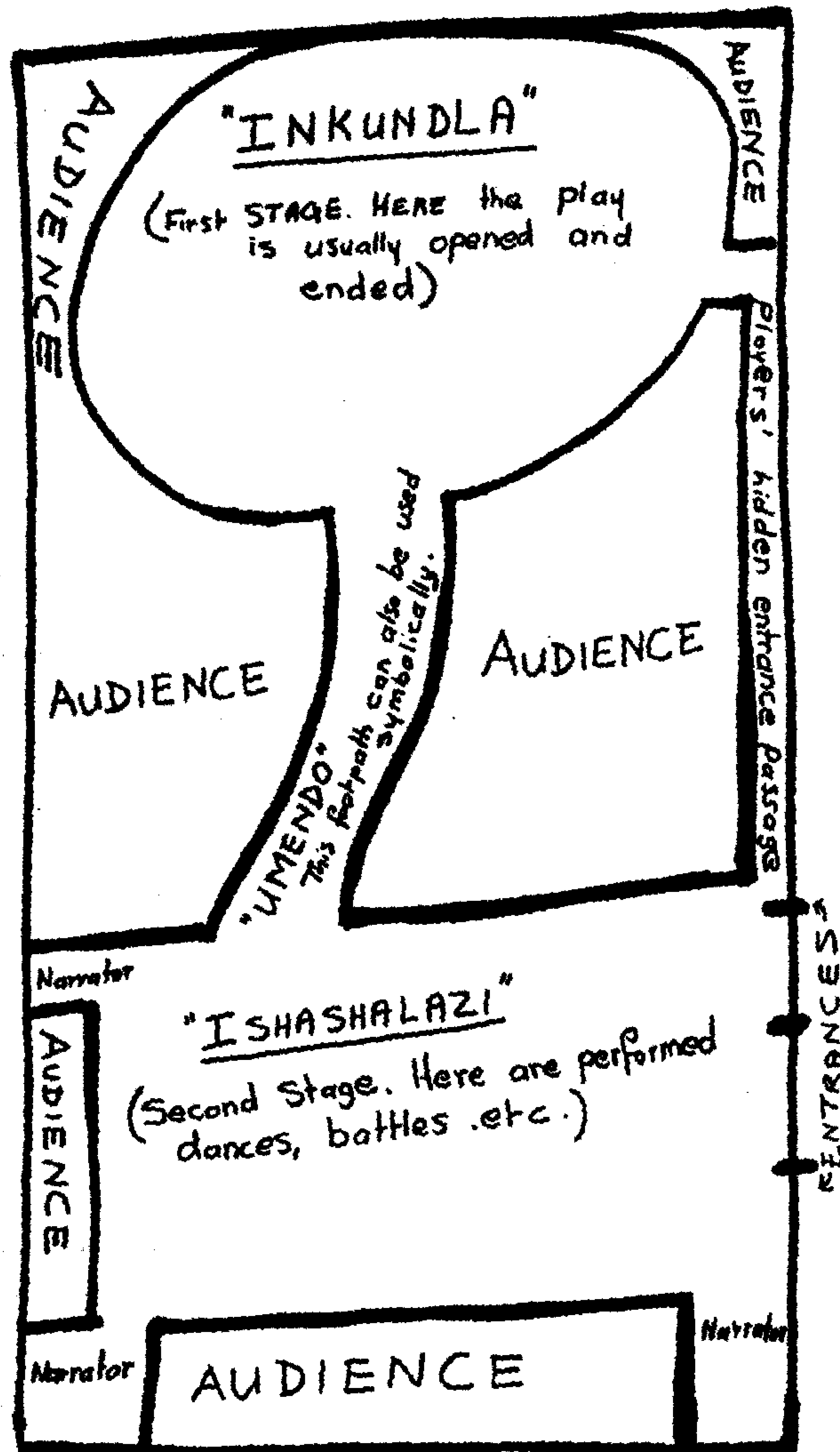
ودائمًا ما يجتمع الفن والواقع فى إفريقيا ويفترقان . وحيث تُعرض الدراما الحديثة تميز الفن كشىء منفصل عن الواقع ولكن بشكل مؤقت وتسلم المسرحيات الإفريقية الحديثة حيث يشارك المشاهد فى الأحداث بهذا الأمر.

(٣) "مسرح شعب إفريقيا؛ د. أ. أوسيبوف A. Osipon (وكالة Novosti نوفستى الصحفية).

ويتضح ذلك فى مشاهد أداء الطقوس فى المسرحيات حيث يصعب فصل ما يجرى من أحداث عن واقع الحياة [٤] .

الإخراج والعرض المسرحى فى إفريقيا يتفاعلان ، فى العادة ، معًا ، ومن الأشكال السائدة شبه المسرح "المدرج والساحات الدائرية وخشبات المسرح المتعددة" . إذا قام الممثلون فيهم بمواجهة بعضهم البعض أثناء العرض المسرحى ، سيشعر المشاهدون بالضيق والغربة ، ولذلك فإنه من ضمن الأعراف السائدة فى المسرح الإفريقى جعل الأحداث والحوار مفتوحًا حتى يتسنى للجمهور المشاركة فيها .

(٤) مسرحيات ج.ب. كلارك التى يظهر فيها الاهتمام الشديد باستخدام مشاهد الطقوس، أنظر "أنشودة ماعز" فى كتاب "٣ مسرحيات" (لندن ، ١٩٦٤) و"أوزيدى" (لندن، ١٩٩٦) خاصة الاستعدادات لأداء الطقوس فى هذه المسرحية . أنظر أيضًا الاستعدادات لطقوس السرد التى اتبعها ج. دوجرافت J.de Graft فى "مونتو Mutu" (لندن ، ١٩٧٧) و"زواج أنانسوا" لشاترلاند E.Sutherland (لندن ، ١٩٧٥) وكذلك "نوسيلما uNosilinela" لموتوا C.Mutwa.



شكل ١ :

١- تخطيط خشبة المسرح التى أعدها موتوفا للإنتاج Mutone الأصلى لمسرحية نوسيلما unosilimela .

لقد كانت مسرحية نوسيلما [٥] لكريدو موتوا محاولة لإحياء الأداء المسرحى التقليدى لفكر الزولو الذى اقتبس منه فى المسرح الحديث والذى كانت أعماله مليئة بالمشاهد التى لم يكن هناك فيها ما يفصل بين المشاهد والأصوات ما عدا ذلك الغموض والتكرار الذى يسود الفن . ونرى مثالاً على ذلك مشهد الزفاف فى هذه المسرحية ، ففى واقع الحياة يصعب مشاهدة هذا الاحتفال دون المشاركة فيه . وكذلك الحال فى المسرح ، خاصة عندما يكون الأداء على خشبة المسرح مشجعًا للجمهور للمشاركة فى مشهد احتفال كهذا . ويصبح المشهد واقعيًا حتى يرجع الغموض مرة أخرى ليسود العرض .

ولم يقتصر هذا الشكل من الإخراج المسرحى على مشاهد الطقوس والاحتفالات التقليدية لحفلات الزفاف ومراسم الجنازات ولكنه امتد أيضًا للطقوس الحديثة مثل الاجتماعات السياسية ، ويتمثل ذلك فى عرضين لفرقتين من فرق المسرح السياسى هى مسرحيتى كاتشا Katshaa وسامورا كونتينوا Samora Conteniua لفرقة زامبوكوو / إيزابوكو [٦] .

تعد مسرحية كاتشا وسيلة للدعاية لاجتماعات بونجوى Pungwe لمناهضة سياسة التفرقة العنصرية . وهذه الاجتماعات هى اجتماعات سياسية ليلية تقام

(٥) لقراءة نص المسرحية أنظر "مسرحيات شعب إفريقيا" لكنت G.Kete (لندن ١٩٨١) . كتب موتوا عدة مقالات عن بدايات المسرح الإفريقى فى مجلد سكتش (جوهانسبرج ، صيف ١٩٧٣، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥) . وهناك أيضًا عدة ملخصات عن الأداء فى هذه المسرحية . وأنظر أيضًا مقالتى "جنوب إفريقيا : حيث مازال يعرج ميڤلينكجى Mvelinqangi (المسرح التجريبى لورشة العمل ٧١) فى مسرح يال Yale Theatre ٨، ١ (١٩٧٦) ص ٣٨ : ٤٨ حيث يعاد نشر خريطة موتوا لخشبة المسرح .

(٦) "مسرحيات شعب جنوب إفريقيا" (لندن ١٩٨١) ص ١٢٧ حيث ينشر نص مسرحية ورشة العمل ٧١ .

فى الريف حيث يقوم دعاة الحرية بتلقين أهل زيمبابوى من الفلاحين البسطاء أهداف الصراع من أجل الحصول على الاستقلال من خلال مزيج من الشعارات والخطب والأغانى والرقصات وأحيانًا المشاهد الدرامية .

وتأتى لحظات فى العرض المسرحى ، خاصة أثناء أول اجتماعات بونجوى للحصول على الاستقلال ، يبدأ فيها المشاهدون بمشاركة الممثلين الرقص والغناء فيتحول الحدث المسرحى إلى واقع فعلى .

تصنف مسرحية سامورا كونينوا على أنها مسرحية تسجيلية عن تاريخ موزمبيق المعاصر. وتتضح قوة الواقعية فى مواجهة الخيال الفنى من خلال تتابع الصور للشعب والأماكن الطبيعية فى البلاد . والذى يفسد الإطار الخيالى للمسرحية هو تقديمها لشخصية حقيقية هى شخصية سامورا الذى قُتل فى حادث تحطم طائرة .

ويتهدم البناء الخيالى فى هذه المسرحية فى مشهد واحد عندما يدعو الممثلون الجمهور للمشاركة فى غناء أنشودة كانيمامبو Kanimambo التى ترتبط بذكرى الرئيس الراحل ماتشيل . ورغم هذا فإن انهيار البناء الخيالى للمسرحية ليس إلا انهيارًا جزئيًا وليس كاملاً . وفى الافتتاح الرسمى للمسرحية عام ١٩٨٨، وقف الجمهور كله ليشارك الممثلين الغناء وبذلك تحول المشهد الفنى إلى مشهد واقعى .

الفن والواقع (١) :

ارتفع عدد طلاب جامعة زيمبابوى من ٨٠٠ طالب قبل الاستقلال إلى ثمانية آلاف طالب بعده، وأدت الظروف السيئة التى سادت البلاد ووسائل النقل إلى

صعوبات كثيرة تواجه الطلاب وهذا ما أدى إلى قيامهم بمظاهرة فى مارس ١٩٨٨ ، وربما يكون السبب الرئيسى لشكوى الطلاب هو عدم زيادة المنحة والقروض بعد الوعد بزيادتهما ولكن لم يُنفذ الوعد رغم ارتفاع تكاليف الحياة .

أدت المظاهرة إلى إغلاق مبنى الجامعة وإلغاء المحاضرات وإغلاق كل مخارج الجامعة . ثم استدعيت الشرطة التى استخدمت القنابل المسيّلة للدموع للسيطرة على المظاهرة مما أدى لحدوث عدة إصابات .

حثت هذه الأحداث طلاب قسم اللغات الإفريقية على التفكير فى إنجاز مسرحية عن الجامعة خلال دورة الدراما العلمية . وكانت المسرحية بعنوان Chok wadi Ndechipi (Shona) or Iqiniso Yiliphi (Ndebele) الذى يترجم حرفيًا إلى "ما هى الحقيقة؟" . تتحدث المسرحية عن توقعات وآمال أسر الطلاب من الطبقات والمعتقدات المختلفة والجديدة غير الشرقية لما يطلق عليه "أسبوع الاستشتراق" والتدافع الهمجى فى وسائل المواصلات من وإلى الجامعة ووسائل سيئة للمحاضرات ومشاكل المكتبة من محاباة وعدم فعالية والممارسات الجنسية المدفوعة الأجر والتفكير فى القيام بمظاهرة والمظاهرة نفسها والآراء المختلفة حولها ومظاهر الحب والأحزان فى بعض القصص من واقع الحياة تدور حول الماديات، كل هذا أدى إلى وجود ترابط لموضوع المسرحية .

تقع فى منتصف خشبة المسرح "بروفة التمثيل" حيث تجرى المناقشات دون مصاحبة موسيقية قبل السماح للجمهور بالدخول . تمت دعوة إدارة الجامعة والعميد ومجلس نواب الطلاب ومجموعة أخرى من الطلبة إلى حضور العرض . وأرسلت الإدارة مندوبًا من مكتب الإعلام لعدم مقدرتهم على الحضور . وأُخذ

فى الاعتبار كل المناقشات والمقترحات التى دارت أثناء البروفة وتم تقديمها فى العرض المسرحى .

أخذت غرفة تغيير الملابس مكانها وأعدت خشبة المسرح وأصبحت المسرحية جاهزة للافتتاح (أنظر خريطة المسرح) . وتم الاتفاق على أن يجتمع فريق العمل فى الساعة الثانية بعد الظهر لمناقشة النقاط التى أثيرت أثناء البروفات وإعادة البروفات على بعض المشاعر منها مشهد المظاهرة .

لم تكن هناك محاضرات فى فترة الصباح حيث دعا مجلس النواب الطلبة لعمل مظاهرة "لمحاربة الفساد" الناتج عن الحزب والحكومة . وتم الاتفاق على بدء المظاهرة أثناء وقت العزاء . وعندما حاول المتظاهرون الخروج من مبنى الجامعة ، وجدوا رجال الشرطة فى انتظارهم محاصرين للمبنى .

هذا ما أثار غضب المتظاهرين فبدأوا فى إلقاء الحجارة وردت عليهم الشرطة بإلقاء القنابل المسيلة للدموع ودخلت المبنى لتطارد المتظاهرين فى كل مكان حتى فى غرف الطعام والنوم الخاصة بالطلاب .

اجتمع فريق عمل المسرحية فى الميعاد المحدد ولكنه لم يكن مكتملاً لأن البعض لم يستطع الحضور إما نتيجة القبض عليهم فى اشتباكات مع رجال الشرطة أو لأنهم لم يحضروا تجنبًا لحضور هذه المظاهرة . وحاول فريق العمل الدخول من خلال غرف تغيير الملابس ولكن قبل أدائهم لمشهد المظاهرة ، أخبرهم أحد الأفراد بأن مضاجعهم وسلات المهملات الخاصة بهم تم الاستيلاء عليها من قبل المتظاهرين ليستخدموها كعوائق خارج المبنى.

وبدأت الواقعية تغزو الفن ، مثلما حدث عندما كان بريخت وممثلون يتدربون على مشهد المظاهرة بينما كانت هناك مسيرة تظاهرية عنهم . وأصبحت سلال المهملات التى كانوا ينفون استخدامها على خشبة المسرح كحواجز حقيقية يستخدمها المتظاهرون على أرض الواقع خارج المبنى . وواجهتهم مشكلة الآثار التى ستترتب على أداء مشهد إلقاء القنابل على خشبة المسرح ، فقامت الشرطة بإلقاء القنابل فى الحقيقة مما أدى إلى عدم قدرتهم على الاستمرار فى العرض. وخرج الممثلون من المسرح ، وبعكس جراس ، اندمج الممثلون مع المتظاهرين خارج المبنى مزيدين عدد الحواجز بينهم وبين رجال الشرطة أو مهاجمين لهم . خرج العميد من بين دخان القنابل مغطيًا وجهه بمنديل أبيض قائلاً إنه ليس بالوقت المناسب لعمل عرض مسرحى ولذا يجب إلغاءه . ونفس الشىء حدث فى المرتين التاليتين التى حاولوا فيها إقامة العرض حيث استمر الطلاب فى التظاهر ومحاولاتهم للخروج من مبنى الجامعة واستمرت الشرطة فى مطاردتهم جتى نهاية الأسبوع .

ولم تتم إقامة العرض المسرحى إلا بعد انتهاء المظاهرات بنفس أسلوب مسرحية "البقاء Survival" وحصار الشرطة لها أثناء مظاهرة سويتو فى ١٩٧٦ التى تجرى فيها هتافات :- "أصبح الأداء التقليدى للمسرحية مستحيلاً وتافهًا".

فى كل ليلة عرض لهذه المسرحية التى كانت تعرض فى مسرح مُغلق ، كانت مسيرة المظاهرة تثير حماس المشاهدين ، الذين شارك بعضهم فى المظاهرتين وكأنها مظاهرة صيد . ورغم أن المظاهرة الموجودة فى المسرحية هى المظاهرة الأولى ولأن الممثلين أنفسهم جسدوا المظاهرة الأخيرة ، فإن هذه المظاهرة الأولى قد بدأت تتحدى المحتوى الدرامى واكتسبت خصائص مظاهرة الأسبوع السابق .

بدأ العداء بين الطلبة ورجال الشرطة بعد مقتل ساموروا ماتشيل عام ١٩٨٦ وأثار سخط الطلاب مقتله على يد نظام (حركة) بوثا Botha مما أدى إلى مهاجمتهم : بعثة جنوب إفريقيا للتجارة ومكاتب خطوط طيران جنوب إفريقيا واللجنة العليا لملاوى وسفارة الولايات المتحدة . وفى غفلة رجال الشرطة ، حدث الكثير من الإصابات والخسائر المادية . ولذلك لم يسمح رجال الشرطة بأن يحدث هذا مرة أخرى دون الاستعداد اللازم لمواجهة كل هذا ولذا فقد ملأ رجال الشرطة مبنى الجامعة "الشىء الذى وصفه البعض بأنه تصرف ينطوى على مبالغة شديدة".

ومثال على ذلك مسرحية Ndiwo Upenyn Heve / Yiyo Impilo wa (وهل هذه حياة؟) . أثناء العرض سمع الممثلون والجمهور جلبه تنم عن اشتباكات عنيفة تحدث خارج المسرح . وكانت مواجهة بين رجال الشرطة والطلبة . تم استدعاء الشرطة نظرًا لرفض الطلبة دفع تذاكر مشاهدة عرض فيلم رامبو Rambo الذى يعرض فى إحدى قاعات الاستماع المجاورة . ومنذ وصول رجال الشرطة وهم يهاجمون كل طالب يلاحظونه بما فيهم أولئك الذين اصطفوا ليدفعوا تذاكر الدخول لمشاهدة الفيلم، وبدأ الطلاب فى التراجع وتحطيم الجدار الموجود خارج المسرح لإلقاء الحجارة على الشرطة التى ردت بدورها عليهم بأسوأ الألفاظ والعبارات، ثم جمعت الشرطة الطلبة ممن لم يشاركوا فى هذا الاشتباك وبدأت فى ضربهم .

حافظ الممثلون على النظام وقاموا بأداء المسرحية ومواصلة العرض حتى النهاية بشجاعة وتركيز كبيرين ، ولكن هناك ممثلة واحدة اعترض طريقها رجال

الشرطة أثناء رجوعها لغرفتها بعد انتهاء العرض، وضربوها بشدة مما أدى إلى تعرضها لإصابات خطيرة نُقلت على أثرها إلى المستشفى لتعالج منها لمدة تصل إلى أكثر من سنة ولم توجه أي اتهامات فى الصحافة لأى فرد . وفى عام ١٩٨٨، حدثت بعض المواجهات الأخرى بين الشرطة والطلبة مما أدى إلى تدهور العلاقة بينهما.

قام الطلاب بقسم الدراما العملية بأداء مسرحية خاصة بهم مثل المسرحيتين السابق ذكرهما ، ثم حدث تتابع لهذه المسرحية يقومون خلاله باستخدام هذه التجربة لعمل مسرحيات مع الجماهير خارج مبنى الجامعة .

وفى أول عام لتجارب هؤلاء الطلاب فى ١٩٨٦ ، خرج الطلاب وأدوا عروضهم فى ثكنات الملك چورج السادس ، وفى السجن المركزى وفى دار إقامة ممرضات مستشفى بارينياتوا Parir enyatwa وفى نادى سيدات مبيرى Mbere. وفى عام ١٩٨٧ ، عملوا مع الشباب غير العامل فى هايفيلد Highlield وصعدوا إلى قبة الجامعة لعمل مسرحية عن الخطأ والصواب بمشاركة قسم العلاقات العامة لشرطة زيمبابوى المحلية ، وفى عرض مسرحية الشرطة عند مجندى توليسون ديبوت Tomlinson Depot ، تمت التوصية بضرورة استمرار العرض.

أدت مشاركة الشرطة فى أداء مسرحيات درامية مع طلبة الجامعة إلى بناء جسر من الترابط بين الطلبة والشرطة . ورأى فريق عمل ١٩٨٨ من الطلبة ضرورة استمرار العمل مع الشرطة فى المسرحيات حتى أن أحد الطلاب تطوع فى الجيش .

كانت مظاهرة مارس ١٩٨٨ حدثت بالفعل وأدت إلى إثارة العداء بين الشرطة والطلبة . وبدأ العمل فى يونيو . وفى أول الاجتماعات تم اقتراح الإعداد لمسرحية تتحدث عن العلاقة بين رجال الشرطة والطلبة يتم عرضها لجمهور من الطلبة داخل الجامعة وأيضًا لجمهور من رجال الشرطة فى أحد مراكز تدريب المجندين. وكُلف الطلاب بعمل بحث عن موقف الطلبة من رجال الشرطة ، ورجال الشرطة بعمل بحث بين زملائهم عن موقفهم من الطلبة .

انتهى الطلاب من بحثهم وقدموه فى ثانى اجتماعاتهم ولم يهملوا أى كلمة . وأخبروا الشرطة أن الطلبة يرونهم "أناس محبطون" "يعانون من عقدة نقص ويخفونها باتجاههم للعنف" (موكا روندا Mukaronda ص٣) . "لا ترى رجال الشرطة داخل مبنى الجامعة إلا فى وقت الأزمات" . وتعد مشاركتهم لمقاطعة النشاط فى الفصول الدراسية مثارًا للمساءلة . وهم يُعتبرون كـ "حراس الشيطان" . "فهم يتواجدون لحماية ممتلكات الطبقة الحاكمة وليس لحماية الشعب" . وهنا اعترضت الشرطة قائلة أن الدستور يقرر واجباتهم . وتوقف هذا البحث عام ١٩٦٥ أثناء فترة الإحتلال وتم استرجاعه بعد الاستقلال عام ١٩٨٠ . ولم يستطع رجال الشرطة الإجابة عن تساؤلات الطلبة عما حدث من تغيرات خلال تلك الفترة سوى تغيير اسم قوات الشرطة .

قال الطلاب أن "السبب وراء الصراع بين الطلاب والشرطة هو الموقف الاقتصادى والاجتماعى السياسى لزيمبابوى . ولذا فالصراع يوجد بين الطلاب والدولة . والشرطة تتأكد "بأكاذيب الطبقة الحاكمة فى الدولة" فى مقالة بعنوان "طلاب جامعة زيمبابوى بلا أهداف" Goalless uz students .

ولم تقدم الشرطة بحثها عن موقف رجال الشرطة من الكلية مما أدى إلى جدل ومواجهات حول البحث الذى قدمه الطلاب . وكما ذكر أحد الطلاب : "حاول الطلاب أن يكونوا عاطفيين ويقنعون الشرطة أنهم مخطئون وأن الطلبة هم الصواب . فنحن لدينا نفس الضعف الذى يعانى منه رجال الشرطة". (موكا روندا ص ٦) . واستطاعوا أن يتفقوا على موضوع لمسرحيتهم ولكن فى الاجتماع التالى ، أعلنت الشرطة رغبتها فى معاونة الطلبة لها لتقديم مسلسل عن ملفات الشرطة فى تليفزيون زيمبابوى . ولم يمانع الطلبة وبدأوا فى العمل ولكن سرعان ما إنهار . ففى كل بروفة تقريبًا وفى الأيام التى يحضر فيها رجال الشرطة يكونون فى كل مرة مختلفين عن سابقتها مما يؤدى لإعادة توزيع الأدوار . ثم حدثت مظاهرة أكتوبر لمحاربة الفساد .. وكان أحد المشاركين فى العرض من أعضاء مجلس نواب الطلاب الذى دعا لقيام هذه المظاهرة . وساءت العلاقة بين الشرطة والطلبة وأصبح من الصعب ذهاب الشرطة لمبنى الجامعة لعمل البروفات مع الطلاب و أيضًا أصبح عسيرًا على الطلاب أن يتعاونوا مع رجال الشرطة . وأعلن الطلبة أن رجال الشرطة فقدوا الثقة فيهم و"اعتراهم الخوف وعدم الثقة من موقفهم بعد المظاهرة". (موتشير هواندو ص ٦Muchirahonds).

وقرر الطلاب المحافظة برغم ذلك على ميعاد العرض ، وتم العرض فى مركز التدريب كما كان متفقًا عليه واستدعى طلاب من أقسام الدراما الأخرى وهنا يتواجد جمهور من رجال الشرطة الناضجين . وكانت المسرحية بعنوان Imi Munoz Vionwa Sei (ما رأيك فى هذا /) ويسبق العرض أغنية "Pamberi Nekubatana" (إلى الوحدة ، بين الشرطة والطلبة) ، وقام الممثلون من الطلبة

ورجال الشرطة بالغناء والرقص مع الجمهور الذى شاركهم بعضه، وظهرت على البعض علامات الرغبة فى المشاركة ولكن الطلاب لم تأخذهم الجرأة لدعوتهم للمشاركة . ثم بدأ الراوى فى تقديم العرض المسرحى .

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد . ويلى كل مشهد ظهور الراوى الذى يحاول إجراء مناقشة بين الجمهور عما شاهدوه فى المشهد السابق . وفى نهاية العرض يدعو الراوى أحد ضباط الشرطة لإجراء مناقشة عن المسرحية ككل .

تجرى أحداث المشهد الأول فى أحد الطرق المغلقة أثناء سفر الطلاب فى حافلة ويذكر الطلبة اسم جامعتهم بدلاً من إبراز بطاقاتهم الشخصية ، ويتعرضون لمضايقات من رجال الشرطة تؤدى إلى تأخيرهم . وفى مشهد سابق ونرى رجال الشرطة وهم يناقشون ما نشر فى طبعة جريدة Herald بعنوان "طلاب جامعة زيمبابوى بلا أهداف" .

ثم ينتقل المشهد الثانى إلى مبنى الجامعة حيث يتأخر اثنان من الطلبة عنى العشاء بسبب تعطيلهم فى المشهد السابق . ثم يظهر رجل من رجال الشرطة راكبًا دراجته وينتقم الطالبان منه بإرشاده للطريق الخطأ .

وفى المشهد الثالث نرى مشاجرة بين هذين الطالبين ورجل بسبب سيدة فى حانة . ويذكر الرجل أنه من رجال الشرطة البارزين فيرفض الطلبة التراجع ويصدر الضابط تعليماته بالقبض عليهم .

ثم تأتى المظاهرة فى المشهد الأخير . ويظهر بعض قطاع الطريق ويبدأون فى إلقاء الحجارة ، ويواجه رجال الشرطة ذلك بإلقاء القنابل المسيّلة للدموع ويُلقى القبض على الطالبين السابق ذكرهما ويتم اقتيادهم إلى قسم الشرطة .

ثم تجرى مناقشة صديق منظمة بين الطلبة ورجال الشرطة من الجمهور . ويصبح الحوار قيد الاتهام والمؤاخذة، ولا يحدث التقدم إلا بعد تهيئة كلا الجانبين لمواجهة صريحة مع النفس . واتفق جميع الأطراف على استمرار العلاقة رغم تحطم آمال الشرطة فى عرض المسرحية مرة أخرى فى الجامعة كما كان مخططًا لها من قبل .

استخدام ممتع حقًا لعرض مسرحى . ولكن ما علاقة كل هذا بما أثرناه عن الفن والواقع ؟ . إننا نرى أنه تم المزج بين الواقع (حادثة حقيقية) وعرض المسرحية الذى يمثل حادثة واقعية . فنجد ممثلين من رجال الشرطة يقومون بأداء دور رجال شرطة وكذلك طلبة يقومون بأداء دور طلبة ويعرضون مسرحيتهم أمام جمهور من الطلبة ورجال الشرطة فى مركز لتدريب المجندين . ويبدأ القناع الفنى المرهف فى الزوال بإثارة المناقشات عقب كل مشهد مسرحى وعقب انتهاء المسرحية .

أيضًا وجود بعض الطلبة الذين شاركوا بالفعل فى المظاهرة المصورة فى المسرحية وأيضًا وجود أحد أعضاء مجلس نواب الطلبة الذى دعا لقيام هذه المظاهرة . ولعب هذا العضو دور أحد الطالبين اللذين تعرضا لحادثة الاعتقال.

وأثناء العرض المسرحى تم استدعاء هذا الطالب للمسئول فى قسم الشرطة حقيقة اعتراه الخوف مما يمكن أن يحدث له إذا ذهب . ثم عرض أحد رجال الشرطة مساعدته وذهب معه إلى قسم الشرطة حيث وجد أنه متهم بالمشاركة فى هذه المظاهرة . وبهذا نجد أن الطالب الذى لعب دور أحد المتظاهرين الذى أُلقى القبض عليه أثناء المظاهرة يتعرض لنفس الاتهام فى الواقع .

ويزول الغموض الخاص بهذا الحدث بذكر أن كل الاتهامات التى وُجهت للمحاضرين الأربعة وللطلاب بالإضافة للتهم الموجهة للطالب الممثل الذى ذكرناه قد تم إسقاطها .

المراجع

- "دليل كامبريدج للمسرح العالمى" لمارتن بانهام . كامبريدج ١٩٨٨ .

- "أنشودة ماعز فى ثلاث مسرحيات" د ج ب كلارك : لندن : أكسفورد ١٩٦٤.

- أوزيدى . لندن : أكسفورد ١٩٦٦ .

- دوجرافت . ج مونتو . لندن ، ١٩٧٧ .

- "مسرحيات شعب جنوب إفريقيا" كنت ومسرحية موتوا نوسيلما . لندن ، ١٩٨١ .

- "زواج أنانسوا" لسورزلاند ، ايفنا . لندن : لونجمان ، ١٩٧٥ .

- "دراما زيمبابوى" لزينمبا ، مامبو ، چيرو ، ١٩٨٦ .

(٣)

عندما يتحول المجرمون إلى قضاة *

Ola Rotimi

اولا روتيمى

– المكان : أرض مقطوعة الأشجار غير مسبوقة فى مكان بعيد فى قرية فى أوكيتبويا Otitipupa ، ولابد أوندو Ondo ، نيجيريا .

– الزمان : عدة سنوات بعد نهاية الحرب الأهلية فى نيجيريا .

– الشخصيات :

– بارچيسوس Bar Jesus : واعظ على الرصيف فى القرية فى الثامنة والستين من عمره .

– أكين Akin : سجين مجرم مفتول العضلات ومقاتل فى القرية . فى الثلاثينيات .

– چايد Jide : صديقه المقامر ونفس أسلوبه الإجرامى – فى طريق الاختلاس.

– صبى Boy : فى التاسعة من عمره تقريبًا .

– لاجونا Laguna : رجل أعمال ثرى . فى منتصف الأربعينيات .

---

*سلسلة بعنوان : للسيد إن إله الحديد (١٩٦٢) ، إلقاء الحجر الأول (١٩٦٧)، عندما يصبح المجرمون قضاة (١٩٩٠) مهداة إلى مارتن بانهام فى عيد ميلاده الستين .

- إيبون Ebun : امرأة فى أواخر العشرينيات .

أبو Abu : زوجها ، فى بداية الثلاثينيات ، كان ضحية عملية بتر لساقيه أدت إلى اعتماده على عكازين فى الحركة .

بارجـيسوس :

سيهلكون فى النار !

اكـــيـن :

آلهتى ! أجازة نهاية الأسبوع مرة أخرى آتية ولا توجد امرأة لى !

جـــايد :

تعلم الآلهة أن مشكلتى تكمن فى المال .

بارجـيسوس :

سيشهر سيف جبريل يوم القيامة ، أنا أقول .....

جـــايد :

استمر !

بارجـيسوس :

... وسيضرب كل المقامرين ويتعرون فى خضم المعركة الكبرى . أنا أحذركم.

اكـــيـن :

فلترضنا يا بارجـيسوس من أجل أمهاتنا .

جـــــايد:

يعلم الإله يا بارچــيسوس، لماذا لا - هنا، هاك خمر النخيل الطازج، أكين....

اكــــــيـن:

همم ؟

جـــــايد:

قرع ... (هـأ) .. عسلى ... ناول بارچــيسوس واحدة لننعم ببعض الهدوء .

اكــــــيـن:

ما رأيك يا بارچــيسوس ، ألن تتذوق خمرنا ؟ إن چايد يعتقد أنك يمكن أن تملأ وعاءً من خمر النخيل .

بارچــيسوس:

ما رأيك أنت أولاً ؟ Timsothy 5,23 عم تتحدث ؟

"لا تشرب الكثير من الماء ، ولكن ... (يتوقف لحظة للإثارة) .... ولكن خمر.. فلترحم معدتك" . هاك الكتاب المقدس ذاته. من منكما يستطيع فتحه ويميز بارچــيسوس أنه هالك فى النار مقيدًا لما يدعيه من أكاذيب؟ لا أحد؟ إذن .... (يطرقع أصابعه) ... ناولنى القرع العسلى.

اكــــــيـن:

(يدعى الحزن) ولكننى وچايد ولدنا خطائين يا بارچــيسوس .

بارچيسوس:

وأنا مهمتى تتمثل فى نور الإله وهى أن أدعو الخطائين للتوبة . فلتكن أولهم...

(تُقدم فى ثمرة قرع عسلى) . حقًا يا أولادى

توجد السعادة فى الجنة وينالها كل خطاء يتوب .

كفاك أيها المبذر لقد أسقطت بعض الشراب .

جـايد:

تحرك يا أكين – تحرك .

اكـين:

ماذا تعنى بقولك "تحرك"؟

جـايد:

ماذا تقصد : ما أعنيه بقولى "تحرك" / أليس هذا دورك ؟

اكـين:

دورى ؟ لقد جُننت حقًا . ها ها .

جـايد:

ولكننى وضعته جانبًا .

اكـــــيـــن :

مثلما جنت أمك عندما جئت إلى هذا العالم صارخًا طالبًا للنجدة التى لم تجدها طول حياتك !

جـــــايد :

أيها المحتال ! يعلم إلهى أننى ألقيت هذه الورقة - !

اكـــــيـــن :

(بهدوء) ومن ألقى هذا الأسى ؟ أُمك؟

بارجـــيسوس :

الحكم الفاصل .. (هأ) ... يقترب ، يا إخوانى .

جـــــايد :

حسنًا ، حسنًا .

اكـــــيـــن :

إن جنونك من الطراز الأول ؟ أصلى متـأصل - ليس تقليـدًا مثل فـرامل السيارة البيجو التايوانية .

جـــــايد :

على رسلك ... على رسلك .

اكــــيــن :

أقسم لك أنه جنون أصلى . مصدر من ألمانيا . مثله كمحرك سيارة فولكس واجن الألمانية ، هل سكن عقلك أردافك .- (هأ) ! أيها المجنون .

جــــايد :

قلت لك على رسلك يا ولد القردة والماعز ، يا من رضعت من أم لها ثدى بقرة. على رسلك .

اكــــيــن :

حسنًا . لا تغالط ! أفهمت ؟

جــــايد :

إنها ليست إلا لعبة - لعبة الورق !

اكــــيــن :

حسنًا : لا تخادع . No "mago - mago" .

جــــايد :

وأنت لا تتحايل ، No "bisi - bini" either .

اكــــيــن :

حسنًا . استمر فى اللعب .

جــــايد :

لقد اعتراك الغضب كما لو كنت اغتصبت امرأتك .

اكـــــيـن :

كلام حقير قذر .

جـــــايد :

يسحق رعد الإله رأسك !

بارجـيسوس :

لا تذكر أسماء الرب أثناء اللعب .

اكـــــيـن :

هاك ورقة بستونى .

جـــــايد :

بستونى أيضًا ! سأقتلك (يقهقه من الفرحة بالفوز) .

اكـــــيـن :

حسنًا . لقد هزمتنى يا ابن المجنونة . سأتحداك مرة أخرى .

جـــــايد :

حسنًا . هل ستلعب ؟

اكـــــيـن :

سأقامر بعشرة نيارا .

جـــــايد:

وأنا أضاعفها - هيا ، مورتالا على العشب .

اكـــــين:

لا مورتالا كثيرة جدًا ، فلنلعب الأحمر .

جـــــايد:

حسنًا (يرمى عملة) .

اكـــــين:

(يرمى عملته أيضًا) سأقوم أنا بتوزيع الكروت هذه المرة (يحك شفتيه) سُحقًا لهذا الناموس .

جـــــايد:

ناولنى بعضًا من الشراب يا بارچيسوس ... (يتناول بعضه)

بـارچـيسوس:

لا تتناول الكثير من أجل معدتك .... (هأ) .

جـــــايد:

لا فائدة من ذلك !

اكـــــين:

إنك وچايد ملعونان .

بـارچـيسوس :

لا ... لا .

جـــــايد :

أكين على حق . فمكاننا فى الجحيم . ونحن لا نشكو ...

(يضرب على ذراعه) سحقًا لهذا الناموس !

بـارچـيسوس :

مازالت هناك فرص لكى تتوبوا يا إخوانى .

اكـــــيـن :

نحن فى طريقنا السريع للجحيم يا بارچيسوس . فات الوقت لنعود إلى طريق الصلاح .

جـــــايد :

نعم هذا صحيح .

بـارچـيسوس :

هذا هو الخطأ بعينه ؟ نفس خطأ خـمـر الرجل الأسـود الذى يـخـدع الناس لحـــلاوة سـكـر الرجل الأبيض . نفس اللون ولكنه ليس نفس الطعم . كل ما تحتاجون يا إخوانى هو الإيـ - (يطيل الكلمة منتظرًا أن يكملها أحد الرجلين ولكن لم يرد أحد فيلتزم بإكمالها) الإيمان .

اكـــــــين :

(يضرب جسده ليقتل ناموسة) سحقًا لهذه الحشرات مصاصة الدماء .

بـارجـيسوس :

هذا هو كل مـا تحتـاجـونه فى الإيمـان . فلتـتـخـذوا منى مـثـالاً منـذ خـمس سنوات. كنت أكثر شـرير مجنون حير كل من فى البلد وأنتم تعتقـدون أنكم أصبتم رجال الشـرطة بصداع ؟ منذ خمس سنوات فقط ، كنت أكبـر شـرير ولعلكم أيها الفئران شاهدتمونني .

جـــــايد :

(بإعجاب مبالغ فيه) . حقًا .

بـارجـيسوس :

أخبرنى ما الذى لم أفعله ؟ من أكثر الناس شرًا وإجرامًا .

اكـــــــين :

حسنًا هل قمت بجريمة اغتصاب ؟ (يقهقه مغيظًا له وبمشاركة چان) .

بـارجـيسوس :

(غير مبال بما قاله) ولكن انظروا إلى اليوم . لقد ثبت واتخذت المسيح منقذًا لى (ناظرًا إلى آكين) ضاربًا كتفـه بقوة لكى يؤلمه) . ألا يوجد فى رأسك القـذر سوى الجرائم القذرة كالاغتصاب ؟.

جـــــايد :

لا تعره اهتمامًا يا بارچيسوس . تحدث إلىّ . أنا أسمعك .

بـارچـيسوس :

أيها الشيطان .

جـــــايد :

قلت لك لا تنتبه إليه .

بـارچـيسوس :

(مازال غاضبًا) التزم الصمت ! يا أبناء الخطيئة نعم لقد جاء لينقذ أبناء الشيطان مثلكم ، مروعى بابليون الذى قال لى چايهوه (الرب) عنهم فى ليلة ما : "يا ابن چاكومو ..."

اكــــيـن :

من الذى قال ؟ (ساخرًا) .

بـارچـيسوس :

"يا ابن چاكومو" . إن رب إبراهيم وإسحاق ويعقوب واليشع وموسى وصهيون قال لى . يا ابن چاكومو . نظف قلبك من الشر ومالك وزوجاتك وكل شىء والغرور والتكابر . وادخل فى عبادى وانقذهم من خطايا سودوم وعمورة Sodom & Gamorrah .

اكـــــيـــن :

والزوجات أيضًا ؟ لا أوافقك فى هذا يا أخى (يضحك چايد فى خفاء).

بـارچـيـسوس :

استمعت جيدًا لهذا الصوت فى الشجر المحترق فى مونت هوريب Mount Horeb وابتعدت عن الشر وعن المال وعن (مؤكدًا) زوجاتى وعن كل شىء.

اكـــــيـــن :

وعن الخمر ؟ (ساخرًا) .

بـارچـيـسوس :

على كل حال . بدأت أدعو الخطائين للتوبة .

چـــــايد :

همم !

بـارچـيـسوس :

الخطائون الملعونون . مثل (يضرب أكين بقوة مرة أخرى) ، الشياطين .

اكـــــيـــن :

أوه . بارچيسوس . لماذا توجه كلامك كله لى هذه الليلة لديك چايد أيضًا.

بـارچـيـسوس :

لأنك تسخر من مهمتى يا ابن امرأة Midianitsin .

اكـــــين :

أنا أسألك سؤالاً بسيطًا فقط ، لماذا لم تبتعد عن الخمر مثلما ابتعدت عن زوجاتك؟

بـارجـيسوس :

لأنك لكى تتعرف على خادمى چايهوه يجب أن تذهب إليهم وتندمج معهم خاصة أمثالكم من الذين رضوا بالخمر بدلاً من المسيح كمحرر لهم .

جـــــايد :

ألهذا أطلقوا عليك اسم بارچيسوس ؟

بـارجـيسوس :

مثلما فعل المسيح – اندمج معهم وآكل معهم وأغسل الأقدام معهم ، حسنًا اشرب النبيذ معهم .

اكـــــين :

(مغيظًا له) يا ... / .... چى .... سوس !

(يبدأ بارچيسوس فى الغناء مثيرًا موضوعات عن "السير خطوة مع المسيح" . ويخفت صوته كلما ابتعد عن المشهد ربما ليذهب لدورة المياه .

اكـــــين :

من فضلك ابتعد أكثر يا بارچيسوس حتى لا تلقى الرياح ببولك على وجوهنا .

(يقهقه)

جـــــايد :

مستعد ؟

اكـــــين :

اقطع .

جـــــايد :

لا هذه المرة أنا من سيوزع الكروت .

اكـــــين :

لا أنا .

جـــــايد :

إذن فلنقترع - الرأس أم الذيل ؟

اكـــــين :

الذيل - اكشفها .

جـــــايد :

خطك ! (يضرب على ذراعه) ألن تدعنى هذه الناموسة المجنونة؟

اكـــــين :

العب ، لا تضع الوقت .

جـــــايد :

بستونى . (يضرب جسده مرة أخرى) هيا فلنذهب لهذا المبنى لا أستطيع احتمال هذه الحشرات أكثر من ذلك .

اكـــــين :

لا هذه مغامرة .

جـــــايد :

ولكن هذه الحشرة لن تدعنا -

اكـــــين :

قلت لك هذا خطر فقبل أن نلاحظ سيدخل رجل شرطة مجنون إلى هناك.

جـــــايد :

قلوب .

اكـــــين :

وماذا سيحدث لنا ؟

جـــــايد :

حسنًا - حسنًا .

اكـــــين :

سُنلقى فى السجن لمدة ستة أشهر .

جــــــايد:

العب الآن .

اكــــــين:

بستونى ! (يبصق) ستة أشهر قذرة .

جــــــايد:

آس .

اكــــــين:

نسجن لأن الحكومة لم توافق على تعيينك ، فقررت ....

جــــــايد:

(بعد نفاذ صبره) أوووه .

اكــــــين:

ماسات - لكى تغرق فى الفساد وتكون مالاً ...

بـارجـيـسوس:

صلوا يا إخوانى (ما زال خارج المشهد) .

اكــــــين:

.. هذا طريقك ...

بــارجــيسوس :

وسريعًا .

اكـــــــــيـــن :

أفضل من الجوع . لذا ستة أشهر أخرى مقيدًا مخنوقًا .

جـــــــــايد :

قلوب .

بــارجــيسوس :

إن يوم القيامة لقريب !

جـــــــــايد :

من هو صاحب هذا المبنى ؟

اكـــــــــيـــن :

مــاســات (بـلا مـبـالاة) هــو لأحـد الغنـم الأغـنيـاء فـى القـريـة يُدعى كولا لاجونا .

بــارجــيسوس :

(يعود إلى المشهد) النار ستحرق كل الأرض أنا أحذركم .

جـــــــــايد :

آس .

اكـــــيـــن :

انتظر لحظة . سأذهب لدورة المياه أنا أيضًا . (يخرج)

جـــــايد :

ولكن حقيقة يا بارچيسوس .

بـارچـيسوس :

حقيقة ماذا ؟

جـــــايد :

كم عدد زوجاتك اللاتى قبلتهن الواحدة تلو الأخرى ؟

بـارچـيسوس :

قلتم ؟ إنه لأبوك الذى يشيد ناقلة البترول . أتسمعنى ؟

إن لديه السيارة المرسيدس الشرهة للبنزين دون تحكم فى الطريق السريع فى الحياة . يلهو هنا وهناك ثم يميل على نهر فى جانب الطريق !

اكـــــيـــن :

(يضحك فى خبث خارج المشهد) حسنًا فلتضرب چايد هذه : من باب التغيير واضربه بقوة يا حبيبى .

جـــــايد :

لا أنا كنت أقصد ....

بـارچـيسوس :

لا ، لا إذهب إلى منزلك واخبر أباك ما أقصده أنا .

جـــــايد :

حسنًا . آسف . كنت أقصد أن أسألك : كم عدد من تزوجتهن ؟

بـارچـيسوس :

لقد أبعدتهن جميعًا عن حياتى ؛فحين تذهب المرأة .. تذهب المشاكل" (هـأ) كما تقول الأغنية (هـأ) :

اكـــــين :

(خارج المشهد) لقد سجن بارچيسوس سبعة غربان .

جـــــايد :

حقًا ؟ يا له من رجل قوى .

بـارچـيسوس :

لا تعر هذا الشيطان انتباها ، لقد تزوجت خمس فقط .

جـــــايد :

خمس !

بارجيسوس:

وعجوز .

جـــايد:

عجوز ؟

بارجيسوس:

إحداهن .

جـــايد:

حقًا ؟

بارجيسوس:

أقول لك ....

جـــايد:

كيف ذلك ؟

بارجيسوس:

... لا تثق بأى امرأة .

جـــايد:

أعنى كيف يمكنك القول ؟

بـارچـيسوس :

(بعد ضحكة ساخرة) كيف أقول ، إن الأحمق يتساءل . أكين ، تعالى بسرعة !

اكـــــــيــــن :

ماذا حدث ؟

بـارچـيسوس :

تعال فحسب ، بكل ما لديك من بول لا تلقى بالاً لهذا تعالى بسرعة (يضحك ساخرًا من چان) .

اكـــــــيــــن :

(فى المشهد) أنا هنا ؟

بـارچـيسوس :

أريدك أن تقابل أفريقيًا - لا إنه جدى . أنا أريدك أن تتعرف إلى جدى يدعى أنه أفريقى ولكن لا يستطيع إخبار عجوز لأخى كاهن . (بعد صمت قصير) حسنًا؟

اكـــــــيــــن :

حسنًا ماذا ؟

بـارچـيسوس :

هيا . قم بتعليم الجدى . أقول لك .

اكـــــين :

(غير متأكد) آه ... نعم .. إذا .... ؟ إذا ضاجعت امرأة ثم : بدأت فى السعال - هذا هو كل شىء .

جــــايد :

ماذا تعنى ؟

اكـــــين :

تكون امرأة عجوز .

جــــايد :

حقًا .

اكـــــين :

بالطبع .

بارجيسوس :

اخرس ! لقد قصدت ساحرة أيها الأحمق ، لا أقصد مريضة بالسل .

اكـــــين :

حسنًا وكيف لى أن أعلم ؟

بارجيسوس :

حسنًا . اسمعا . لحمايتكما ، املأ كأسًا . لا تثقا بأى امرأة . استيقظت فى تلك الليلة وهو أمر عادى . وهنا ترقد امرأة ، وهو أمر

طبيعى أيضًا . كانت تنام بچايدبى . أمر طبيعى أيضًا والآن اصغيا جيدًا ، خمّنا ماذا وجدت ؟ قدماها ترقدان على الوسادة ورأسها بالأسفل .

اكين :

ثم ؟

بارجيسوس :

(مؤكدًا) قدماها ، وسادة رأس فى الچايدب الآخر ، إنه لسحر حقيقى ثم صرخت "اجمعى أشياءك أيتها المرأة واغربى عن هنا" .

اكين :

دور من ؟

جايد :

دورك - لقد لعبت الآس .

بارجيسوس :

وفى الفجر ، عادت الخفافيش إلى بيتى، خمسة من رجال الشرطة لتسليتى.

اكين :

مضارب .

بـارجـيسوس :

كلاب . أخذوا يشمون فى كل مكان ووجدوا بعض السلع المهربة ، قالوا إنها (هأ) "مهربة" .

جـــايد :

ماسًا .

بـارجـيسوس :

أخبرت القائد "أنا آسف فأنا لا أدرى شيئًا عن هذه السلع المهربة ، وأجاب "حسنًا ستذهب إلى السجن لمدة خمس سنوات ، هم لا يثقون بأية امرأة .

جـــايد :

(مرتعدًا) ضوء - هناك ضوء هناك أترونه .

اكـــين :

الشرطة يا شياطين . خبىء هذه الكروت .

جـــايد :

استمر فى وعظك يا بارچيسوس .

بـارجـيسوس :

(يترك المسرح) ظلال من السكر .

جـــــــايد :

صبى صغير .

اكـــــــين :

إنه هنا مع الشرطة كى يتجسس علينا ، دعنا نحاول معرفة ما الذى جاء به .

(يحتبىء چايد وأكين ثم يمسكون بالصبى عندما يظهر حاملاً لمبة يستضىء بها وحزمة من التبن)

الـصـبـــى :

(مهتاجًا بيأس) دعنى من فضلك اتركنى .

اكـــــــين :

من ! اخرس وإلا قطعت لسانك .

بـارچـيسوس :

دع عبادى أقول لك دع عبادى .

جـــــــايد :

من أرسلك أيها الصبى .

اكـــــــين :

تكلم .

الـصـبـــى :

لا أحد يا سيدى ، أرجوك اتركنى .

اكـــــــين :

إنك تكذب . لقد أرسلتك الشرطة . أليس كذلك ؟

الـــصبـــى :

لا يا سيدى .

جــــــايد :

هيا فلنربط هذا الفأر فى شجرة المانجو تلك .

الـــصبـــى :

(هستيريًا) لا . لا تشنقنى من فضلك أتوسل إليك .

بـارجـيسوس :

دع الولد وشأنه .

اكـــــــين :

ماذا تظنك فاعلاً ؟

بـارجـيسوس :

هل تود مشاجرتى ؟

اكـــــــين :

سأخرج كبدك من جسدك إذا تركت هذا الصبى يهرب دون إخبارى بما يريد .

جـــــايد :

حسنًا دعه ولنرى ماذا يمكن للرجل الكبير أن يفعله به.

أكـــــين :

حسنًا .

بـارجـيسوس :

إبليس ! والآن أيها الصبى.

الـصـبــى :

أنا مصغ أيها الرجل الكبير .

بـارجـيسوس :

انظر إلىّ وأجبنى بصدق . هل أرسلتك الشرطة لكى تتجسس علينا .

الـصـبــى :

لا أيها الرجل الكبير ، لم ترسلنى الشرطة لكى -

أكـــــين :

أيها الصبى ! هل ترى هذا السكين ؟ كذبة أخرى وسأقطع عضوك الذكرى .

الـصـبــى :

إنها الحقيقة ، لم ترسلنى الشرطة .. أقسم لك . لقد أرسلنى السيد لاجونا ، أيها الرجل الكبير لا تدعه يقطع عضوى الذكرى .

اكــــــيــن :

السيد لاجونا ؟

الــصــبــى :

نعم . من فضلك لا تقطع -

بـارجـيسوس :

هل أنت ابنه ؟

الــصــبــى :

لا ، أنا أعمل عنده .

بـارجـيسوس :

ولماذا أرسلك إلى هنا ؟

الــصــبــى :

أنا أقدم الطعام فى مطعمه يا سيدى .

بـارجـيسوس :

أجب عن سؤالى .

اكــــــيــن :

أجب عن السؤال وإلا قطعت -

الصبى :

هذا حقيقى ؟ لقد طلب منى السيد لاجونا أن أحضر هذه اللمبة والملاءات والوسائد إلى هذا المبنى .

جايد :

ملاءات ولمبة ووسائد ؟ هممهم يا له من عمل . الرب يعلمه .

بارجيسوس :

هل كان معه أحد ؟

الصبى :

نعم . كانت معه إيبون فى هذه المرة . أقسم لك أن الشرطة لم ترسلنى . -

اكين :

من تكون إيبون ؟

الصبى :

زوجة آبو .

بارجيسوس :

آبو ؟

اكين :

الأعرج ؟

الـــصـبـــى :

صانع السلال .

اكــــيــــن :

صانع السلال الأعرج ؟

بـارجـيـسوس :

هل هذا هو من تقصده ؟

الـــصـبـــى :

نعم . هو .

اكــــيــــن :

هل يدعو السيد لاجونا إيبون إلى هنا ؟

الـــصـبـــى :

لا أدرى .

جــــايـد :

هل هى امرأة خليعة .

اكــــيــــن :

يمكننى قتلها .

بـارجـيـسوس :

أين تسكن أيها الصبى ؟

الـصـبـى :

فى الجانب الآخر من القرية سيدى ولكن -

بـارجـيـسوس :

اذهب إلى منزلك بسرعة .

الـصـبـى :

ولكن سيدى أجبنى فى أنه يجب علىّ الرجوع إليه مرة أخرى .

اكـيـن :

إلهى ! لقد أصبحت فى عداد الموتى .

بـارجـيـسوس :

لن تعود إليه . أسمعتنى ؟ أعطنى هذه الأشياء واللعبة أيضًا ثم اذهب إلى بيتك سريعًا . لا يجب على الصغار أن يعرضوا أنفسهم للأذى أثناء الليل . هيا اذهب .

جـايـد :

اذهب وإلا قطعت - (يهرب الولد سريعًا) .

اكـيـن :

سأقتل هذه المرأة .

بـارجـيسوس :

زنا ! زنا !

اكـــــيـــن :

أقسم لك أننى حاولت خمس مرات ، أنا أكين ، خمس مرات حاولت مع هذه المرأة (يقلد صوت امرأة) "أنا زوجة لرجل أحبه سواء كان أعرجًا أم لا، فلم أفعل أى شىء ..."

بـارجـيسوس :

ليذهب أحدكم سريعًا ويأتى بهذا الزوج .

جـــــايد :

لا تنظر إلى فأنا غريب عن هذه القرية .

بـارجـيسوس :

اذهب اذهب أنت يا أكين بسرعة .

اكـــــيـــن :

ماذا ؟ أنا أذهب لإحضار هذا الرجل المجنون؟ يبدو أنك جُننت .

بـارجـيسوس :

احترس أيها الرجل .

جـــــايد :

لماذا تريد هذا الرجل على أى حال !

بـارچـيسوس :

لأن المرأة على وشك مضاجعة رجل مثلك ، هذا هو السبب .

اكـــــــين :

لا تدع هذا الرجل العجوز يروعك لكى تذهب لأى مكان . أتسمعنى ؟ إن آبو رجل مجنون وبارچيسوس يعلم ذلك .

بـارچـيسوس :

وماذا فى ذلك ؟

اكـــــــين :

"وماذا فى ذلك؟" اذهب لتسأل سولو عما فعله آبو به .

بـارچـيسوس :

هناك أمر مختلف . لقد أطلق آبو النار على سولو لأنه تسلل إلى منزله بحثًا عن إيبون .

جـــــايد :

هل يستطيع الرجل إطلاق النار ؟

بـارچـيسوس :

إذا كان غرض دخولك بيته مقدسًا وشريفًا لماذا يلحق بك الضرر ؟

اكـــــيـــن :

حسنًا ولماذا لا تذهب أنت ؟

بـارجـيسوس :

أووه . أنا أعلم ما يدور بخاطرك أيها الشيطان . تريدنى أن أذهب ليروق لك الحال مع إيبون وتفعل بها ما تشاء ، لا لن أسمح لأى منكما بغرس مخالبه فى جسدها .

اكـــــيـــن :

أهذا هو السبب ؟

بـارجـيسوس :

استعد للمشاجرة التى تريدها .

اكـــــيـــن :

وماذا عن لاجونا ؟

بـارجـيسوس :

ماذا عن لاجونا ؟

اكـــــيـــن :

ستأتى إيبون إلى هنا ويفعل بها لاجونا ما يشاء لأنه يملك المال . أليس كذلك؟ يستطيع لاجونا أن يفعل ما يشاء لأنه يملك المال ويملك مطعمًا ويركب دراجة بخارية . ولكن أكين الفقير .. لا ...

جـــــايد :

هل يملك لاجونا دراجة بخارية ؟

اكـــــين :

أليس هذا ما تقصده ؟ ، يستطيع الأغنياء الالتفاف حول امرأة .

جـــــايد :

انتظروا لحظة يا إخوانى . هل يملك لاجونا دراجة بخارية .

اكـــــين :

نعم دراجة كاواساكى ١٢٥ - ٢ سلندر .

جـــــايد :

لاجونا يمتلك مطعمًا ودراجة بخارية ماركة كاواساكى أيضًا .

اكـــــين :

لم تجب على سؤالى يا ملاك السماء ، ماذا ستفعل مع لاجونا ؟

بـارجـيسوس :

إن إيبون ولاجونا يشبهان ابنة مؤاب وابنة إسرائيل فى أرض الميعاد ٢٥ ، الآية ٦ سيرتكب الاثنان خطأين فى حق الرجل وفى حق السماء كما تقول .

اكـــــين :

لا يعنينى فى حق من سترتكب الخطيئة .

بارجيسوس :

وسيعاقب الاثنان كما هو مذكور فى اللوح المقدس .

اكـــــين :

رياح :

بارجيسوس :

سيمحون من على وجه الأرض .

اكـــــين :

رياح الصحراء (ساخرًا) .

جـــايد :

ماذا يعنى هذا ؟

بارجيسوس :

آه .. سيتم تقييد الاثنين ويرجمان بالحجارة حتى الموت .

جـــايد :

يرميان بالحجارة حتى الموت ؟

بارجيسوس :

نعم سيؤمنان بصخور اللعنة كما هو مذكور فى كتب موسى السادس والسابع، هيا فلتجمعوا الأحجار .

اكـــــيـــن :

(إلى چايد فى ضحك رهيب) لماذا يضحك هذا المجنون ؟ (يخرج ليجمع الأحجار)

بـارچـيسوس :

هيا يا چايد اذهب وساعد أكين .

چـــــايد :

أنا أجمع الأحجار ؟ لا أعتذر . لا تضمنى فى ذلك يا بارچيسوس .

اكـــــيـــن :

لا تدع هذا الكسول يذهب يا بارچيسوس فأنا أعرفه جيدًا سيذهب إلى سيد لاجونا أو إلى البوليس .

بـارچـيسوس :

إذن فلتأخذ ثلاثين قطعة من الفضة ولتبقى هنا كجندى للمسيح لمحاربة الشر.

چـــــايد :

لا يهمنى أن أصبح جنديًا للمسيح أو لقائد البلاد .

اكـــــيـــن :

(يعود محملاً بالأحجار) فلندع هذا القزم المخادع يذهب ويفعل أسوأ ما يمكنه فعله .

بـارجـيسوس :

فلتصبر قليلاً .

اكـــــيـــن :

لا صـبـر عليـه اللعنة ، سنرمـيـهم بـالـحـجـارة به أو بدونه سنخـتـبىء فى هذه الأشجار وننظر وصولهما وسنسحق رأسيهما .

بـارجـيسوس :

اهدأ لحظة ولنسمع ما يريد چايد قوله .

چـــــايد :

أنا لا أقـول ولكن النـاس تقـول إنه رجل ثرى ويملك مطعـمًـا ويملك دراجـة كاواساكى ١٢٥ .

اكـــــيـــن :

إلى أين يؤدى كل هذا ؟ إنى أكرهك .

بـارجـيسوس :

اهدأ ودعه ينهى كلامه .

چـــــايد :

إذا كـان كل مـا يقـوله الناس عن لاجـونا صـحـيـحًا فلمـاذا لا نبـحث عن طرق أخرى لمعالجة هذا الأمر دون أن يتهمونا بالقتل . ويشنقوننا .

اكـــــين :

نُشنق بتهمة القتل ؟ إنك لمخطئ . إن هذا مذكور فى الكتاب المقدس . فلتخبره يا بارچيسوس أن الكتاب المقدس أقوى من قوانينه .

بارچيسوس :

كفى - كفى .

اكـــــين :

إنه مجنون . سأذهب لأجمع عددًا أكبر من الحجارة .

جـــــايد :

فلتجمع كل الأحجار التى فى القرية ولكن اسمعنى للنهاية أولاً . وبهذا لن ندعى أن چايد علمك شيئًا أفضل لتعيش حياتك .

اكـــــين :

ما هو هذا الشىء ؟

جـــــايد :

ببساطة سنمنع إيبون ولاجونا عندما يصلان إلى هنا .

بارچيسوس :

وعما كنا نتحدث إذن ؟

جـــــايد :

ولكن ليس لنضربهم فلتبعد عن فكرة الضرب هذه .

اكـــــين :

لماذا ؟

جـــــايد :

لأن موسى عندما سمح للإنسان أن يرجم الناس بالحجارة لم يفكر أن هناك قضاة يتعطشون لشنق هؤلاء الراجمين .

بارجـيسوس :

فهمنا ذلك . وماذا بعد ؟

جـــــايد :

أولاً : سنفرق بين الرجل والمرأة .

بارجـيسوس :

ثم ...

جـــــايد :

ثانيًا : سنوقف دراجة لاجونا البخارية .

بارجـيسوس :

أوه : أهذا ما - ؟

جـــــايد :

قلت نوقفها لا نسرقها . سنوقف دراجته دون ضرب أو رجم .

بـارجـيسوس :

ولا اغتصاب أيضًا .

اكـــــين :

لماذا تنظر إلىّ ؟

بـارجـيسوس :

لأن عينيك تحترقان من الرغبة .

اكـــــين :

وماذا عن عينىّ چايد ؟

جـــــايد :

دع عينىّ وشأنهما الآن واستمع لما ينطق به فمى . ثالثًا : سنطرح الرجل أرضًا ونهدده بالخناجر . رابعًا : نقوده لداخل المبنى ونجبره على كتابة خطاب لزوجته يخبرها .

اكـــــين :

لديه ثلاث زوجات .

جـــــــايد :

فليكتب لأى منهن . لمن فى بيتها يُخفى أمواله . ويخبرها أن تعطى من أرسل معه الخطاب مبلغًا من المال، لنقل ثمن هذه الدراجة مثلاً ١٥٠ نيارا .

بارجيسوس واكين :

١٥٠ نيارا ؟!

اكـــــــين :

هل فسد عقلك !

بـارجـيسوس :

يا لك من مبذر بغيض !

جـــــــايد :

على أى حـال، مـهـمـا كـان مـاركـة كـواسـاكى مـوديل ١٢٥ ، بالله عليك. ثمن الدراجة .

اكـــــــين :

فى عام ١٩٧٧ ؟ تساوى ١٨٠٠ نيارا بالإضافة إلى التأمين ؛ ألفى نيارا .

جـــــــايد :

إذن فلتكن ٢٠٠٠ نيارا . على أى حال سيأخذ أحدنا الخطاب ويذهب على دراجته سريعًا إلى منزله ويأخذ المال ويرجع . وينال الرجل حريته وتعود المرأة الجميلة إلى زوجها ونحن نبدأ حياة جديدة .

بارجيسوس :

خطة شريرة .

اكـــــين :

ولكنها تروق لى . فلا خوف من الشرطة أو من الذهاب إلى السجن . فكلنا يعلم أن هذا الرجل الثرى ليس من الغباء بحيث يخبر الشرطة فماذا عساه يقول لهم ؟ أنه تعرض لعملية سرقة أثناء مرحه مع زوجة آبو ؟

جـــــايد :

ما رأيك يا بارچيسوس ؟

بارجيسوس :

ابتعد عنى أيها الشيطان .

اكـــــين :

يبقى شىء . من سيذهب لإحضار النقود ؟

جـــــايد :

حسنًا يا إخوانى إذا كنتم تريدون منى الذهاب فلا أمانع .

اكـــــين :

آه . أنا لا أثق بك .

بارجيسوس :

ولا أنا .

جـــــــايد :

وأنت أيضًا يا بارچيسوس لا تثق بى ؟

بـارچـيسوس :

حسنًا ... أنا ... أقصد .. أنا لا أستطيع فهمك حتى الآن .

جـــــــايد :

حسنًا : فليذهب بارچيسوس لإحضار المال .

بـارچـيسوس :

ماذا ؟ وأترك إيبون هنا ليلتهمها هذا الوغد . فلتلغ كل هذه الخطة .

جـــــــايد :

أيها السادة : هذا لا يقودنا لأى شىء . هل نرغب فى معاقبة المخطئين أم لا؟

اكـــــــيـن :

حسنًا . سـأذهب أنا . فلنشـرب نخب هذه الخطة . فـهى خطة مـحكمـة . أعتذر لك يا چايد لفقدى أعصابى منذ قليل . فكل إنسان له خطؤه وأنت مثلاً يعرف كل طفل أنك مجنون . وأنا ؟ يقول الأعداء أننى عصبى وحاد المزاج ، ربما وربما لا . عليهم اللعنة ولم لا أكون كـذلك ألم أكن أول أبناء أبى وقـد كـان حـاد المزاج أيضًا ؟ فلماذا لا أصبح مثله وقالوا عن والدتى أنها خائنة . أنا لا ألقى بالاً للتفاهات . هذا هو كل شىء . أنا لا ألوم أحدًا .

جـــــايد :

لا تَلُمْ أحدًا .

اكـــــيـــن :

هذا أنا . لا ألوم أحدًا . اللعنة . محجوز فى الجحيم من مدغشقر إلى كاليفورنيا - هذا أنا .

بـارچـيسوس :

هل يبقى شىء أيها السادة .

اكـــــيـــن :

لا كل شىء على ما يرام يا بارچيسوس .

بـارچـيسوس :

اخرس واستمع لى ولا تتحدث معى مرة أخرى بهذا الكلام التافه . أيها الأفارقة المتأثرون بأفلام رعاة البقر . أتسمعوننى ؟

جـــــايد :

ما الذى أخطأ فيه أكين الآن ؟

بـارچـيسوس :

يقول لى يا "طفلى" "يا حبيبى" .

اكـــــيـــن :

(يضحك هو وچايد) أهذا ما يغضبك . على رسلك يا رجل .

بــارجــيسوس :

أتسـمعـه ؟ فلتـذهب وتدعـو أباك بهـذا . أتسـمعنى ؟ إن أباك "طفل" وأمك "رجل" .

جـــــايد :

هيه . اسمع ... اسمع .

اكـــــين :

هناك ضوء . أكيد أنهم وصلوا . (صوت دراجة بخارية يقترب) .

بــارجــيسوس :

فلنختبىء وراء الأشجار حتى يتجهوا إلى المبنى ، سأعطيكم الإشارة وهى كحة عالية ثم ....

جـــــايد :

حسنًا . أسرعوا واختبئوا .

(تظهر دراجة بخارية يركبها لاجونا وإيبون ثم تقف وينزلان) .

لاجــــونا :

هل تصدقين ذلك / لقد ترك الولد المصباح أمام المنزل وذهب، على كل حال هيا بنا .

إيبــــون :

أين يقع هذا المكان ؟

لاجـــــونا :

إنه مكان آمن ، عمارتى الفاخرة . هذا الچايد أصبح جاهزًا للإيجار ، تعالى وانظرى بنفسك .

إيبـــــون :

أنا .. أنا لا أريد أن ....

لاجـــــونا :

اسمعى يا إيبون -

إيبـــــون :

عد بى من حيث جئت .

لاجـــــونا :

حسن جدًا إلى أين تودين الذهاب ؟

إيبـــــون :

لا يعجبنى هذا المكان .

لاجـــــونا :

ولكنك رفضت الذهاب إلى منزلى فى وسط المدينة . ماذا تريدين حقًا ؟

إيبـــــون :

هذا المنزل توجد به زوجاتك !

لاجـــــــونا :

فهمت ... (يضحك) إذن فلنذهب إلى منزلك فليس لك زوجات .

إيبـــــــون :

حسنًا استمر فى سخريتك منى . نعم ليس لدى زوجات ولكن لى زوج له مكانته عندى (تظهر فى عينيها الدموع) . لا أعلم لما لا تتركوننى أنعم بحياتى مع زوجى آبو ....

لاجـــــــونا :

هل هذا ما تريدينه ؟ حسنًا . لك ما تريدين ولكن لا تعتقدى أن لك مكانًا فى مطعمى بعد الآن .

إيبـــــــون :

هل أدين لك بجسدى لمجرد أن توفر لى وظيفة عندك ؟

لاجـــــــونا :

خطأ . أنا أشعر أنك تجرحين زوجك .

إيبـــــــون :

أنا أجرح زوجى ... كيف هذا ؟ بأننى أعيش معه بدلاً من أن أتزوجك ؟

لاجـــــــونا :

لا باختيارك أن تذكريه دائمًا بما هو فيه طوال فترة بقائك فى المنزل .

(كحة عالية ثم يهجم بارچيسوس ومن معه على إيبون ولاجونا) .

لاجـــــونا :

ما هذا - من أنتم وماذا تريدون ؟

اكـــيـــن :

نريد فعلاً يا رجل . فأنتم أحياء اليوم تتحدثون كثيرًا .

بـارجـيسوس :

قيدا هذا الثور وأدخلاه إلى المبنى وأنا سأقيد هذه الخنزيرة بجوار الشجرة.

(يقود أكين وچايد لاجونا إلى داخل المبنى) .

بـارجـيسوس :

(على بكاء إيبون) اهدئى . (تتأثر بصفعة على خدها) أيتها العاهرة. يا ابنة هيروس وباشيبا وزوجة بوتيفار من دم دليلة..

إيبـــــون :

أنا .. أنا لم أفعل شيئًا.

بـارجـيسوس :

ضـد ! يا أخـت مـديـافـتش . فـالحـزن عليك هذا اليـوم . يا ابن الخطايا السبع.

جـــــايد :

تعال يا بارچيسوس بسرعة .

بارجيسوس :

ماذا يحدث ؟

جـــايد :

مشكلة كبيرة . إن الثور الثرى يستعد لكتابة الخطاب .

بارجيسوس :

حسنًا ؟

جـــايد :

ولكن لا يوجد ورق .

بارجيسوس :

لا يوجد ماذا ؟

جـــايد :

ورق - ورق ليكتب عليه الخطاب .

بارجيسوس :

يا إلهى ! دعنى أرى إذا ما كان - (يبحث فى جيبه) لا ليس لدى - أى قطعة من الورق ... ولكننى وجدت قلمًا .

جـــايد :

قلت لك ورقة وليس قلمًا فكل ثور متعلم يحمل معه قلمًا ، هات ورقة بسرعة.

بـارجــيسوس :

قلت لك ليس معى ورقة .

جـــــــايد :

إذن فنحن أمام مشكلة كبيرة .

بـارجــيسوس :

ولماذا لم نفكر فى أمر هذه الورقة من قبل ؟

جـــــــايد :

ليس هناك وقت للمناقشة . إذا لم ننجح فى هذه المهمة فلنسلم أنفسنا إلى أقرب قسم شرطة .

بـارجــيسوس :

قسم الشرطة ؟

جـــــــايد :

بالطبع ، فبدون هذه الورقة ليكتب عليها ما نريد سيذهب إلى قسم الشرطة ويُلقى القبض علينا .

بـارجــيسوس :

يا إله إسرائيل ! اليوم دونًا عن باقى الأيام نسيت مفكرتى فى البيت (لجايد) ولكنك كان يجب أن تفكر بأمر الورقة هذه من قبل .

جــــــايد:

انظر - ماذا عن ذلك ؟

بـارجـيسوس:

ماذا تقصد ؟

جــــــايد:

هذا الكتاب الذى تحمله فى يدك . ألا يوجد به ورقة فارغة ؟

بـارجـيسوس:

ماذا ؟ كتاب الرب المقدس ؟

جــــــايد:

نحن "جنود الرب" - أتتذكر ؟ لذا يمكننا استخدام أدوات الرب لمحاربة الخطيئة - ما الخطأ فى ذلك ؟

بـارجـيسوس:

أيها الشيطان ! لن أقوم بيدى تلك بفعل ذلك . إذا كنت تريد ورقة منه فلتقطعها بيدك أنت .

جــــــايد:

حسنًا .

بارجيسوس:

ولتبق السماء شاهدة سأدير ظهرى لك .

جايد:

(يقطع ورقة) ها هى - أوه استدر يا بارچيسوس وخذ كتابك فلم أقطع منه سوى ورقة واحدة .

بارجيسوس:

فلتغرب عن وجهى الآن .

جايد:

(يخرج) بالطبع - فالآن لدينا عمل نقوم به .

بارجيسوس:

ولتبق خطيئتك فى عنقك وعنق أولادك إلى الجيل الخامس . (ينظر إلى إيبون التى لم ينقطع بكاؤها طوال المشهد السابق) وأنتِ أيتها المرأة ستعاقبين على خطيئتك مثلما ذُكر فى كتاب موسى .

(يذهب أكين على الدراجة البخارية ويتحدث بارچيسوس لچايد الذى عاد إلى المسند حاملاً كومة من الملابس) .

بارجيسوس:

ماذا يحدث الآن ؟

جـــــايد:

لا أعلم .

بـارجـيسوس:

هل كتب الخطاب ؟

جـــــايد:

بالطبع وذهب أكين بالفعل .

بـارجـيسوس:

ومن الذى يراقبه بالداخل ؟

جـــــايد:

لا حاجة لذلك - أنظر !

بـارجـيسوس:

ملابسه .

جـــــايد:

نعم كلها .

بـارجـيسوس:

أنت .. أنت لم تسرقها . أليس كذلك ؟

جـــــــايد:

بالطبع لا .

بـارجــيسوس:

إذن فلماذا جردته من ملابسه ؟

جـــــــايد:

لكى أمنعه من الهرب - فلتأخذ كأسًا .

(يسمع صوت الصبى فجأة)

الـــصـــبـــى:

ها هم هناك - أسرع يا آبو . لقد قيدوا إيبون إلى تلك الشجرة وسيقتلوننا .

بـارجــيسوس:

فلينقذنا الرب . لقد حضر زوجها .

جـــــــايد:

إنه يحمل بندقية . أسرع يا بارچيسوس وابدأ فى وعظك .

بـارجــيسوس:

إن الرب يكره الزنا . أتسمعيننى أيتها المرأة ؟ أخى آبو إن زوجتك ستعاقب على جريمة الزنا . اقترب يا أخى وانظر ما جلبته من عار . لا تقتلها . بل دعها تعترف أولاً . أتسمعنى ؟ لا تطلق النار .

آبـــــــو :

وأنت أيضًا يا ... إيبون ؟ أتفعلين ذلك بى ؟ ألا يوجد فى قلوب الناس بعض الرحمة ؟

جـــــــايد :

اهدأ يا أخى . سيأتى عدل السماء .

الـصـبـــى :

بابا آبو . هذا أحد الرجال الذين يحملون سكينًا وهددنى بقطع عضوى الذكرى عندما رفضت إخبارهم بأن إيبون ستأتى مع سيدى إلى هنا .

بـارجـيسوس :

يكفى هذا أيها الصبى . شكرًا لك لإحضارك آبو إلى هنا . والآن اعترفى أيتها المرأة لزوجك قبل فوات الأوان .

الـصـبـــى :

ماذا حدث لسيدى ؟

جـــــــايد :

فلتذهب الآن أيها الصبى واحترم ما يقوله لك الكبار .

الـصـبـــى :

هذه ملابس سيدى .

جـــــــايد :

هذا صحيح . كل ما كان يرتديه - انظر يا آبو لقد أخذناها منهم قبل أن يهرب وهو عارى .

بـارجـيسوس :

(يعطيه بعض النقود) اذهب واشترى بعض الحلوى أيها الصبى وعد إلى بيتك وإلا ستواجه مشاكل أكبر من سنك الصغيرة .

آبـــــــــو :

أنت أيضًا يا إيبون ؟

بـارجـيسوس :

هيا فلتعترفى أيتها المرأة .

إيبـــــــون :

لقد دفعنى لذلك ... واستمر فى مضايقاتى لزمن طويل .

بـارجـيسوس :

من هو .. حددى ؟

إيبـــــــون :

سيدى . السيد لاجونا .

بـارجـيسوس :

نعم . استمرى .

إيبـــــون :

وفى هذا المساء قال إنه سيحرمنى من عملى فى مطعمه إذا استمريت فى رفضى .

بـارجـيسوس :

هل بلغت زوجك بهذا ؟

جـــــايد :

سؤال جيد .

إيبـــــون :

لا .

بـارجـيسوس :

لماذا ؟

إيبـــــون :

كنت خائفة .

جـــــايد :

خائفة .

إيبـــــون :

لم أُرد أن أغضبه .

جـــــــايد :

كاذبة ! لقد منعك الذنب .

بـارجـيسوس :

"مما قلته بلسانك سأحاكمك" لوقا ، ١٩ ، ٢٢ ، استمرى .

جـــــــايد :

ولماذا جئت معه إلى هنا ؟

إيبـــــــون :

كان يريد منى أن أذهب معه إلى منزله . رفضت فأحضرنى إلى هنا .

بـارجـيسوس :

لأنك كنت تريدين مكانًا بعيدًا عن الأنظار .

إيبـــــــون :

ليس صحيحًا .

بـارجـيسوس :

هل تقصدين أننا كاذبون ؟

جـــــــايد :

اقترب يا آبو واشم رائحة فمها ! إنها رائحة خمر الچين.

بـارجـيسوس :

لم تقصد الإساءة للرجل ولكنها شربت معه الچين .

إيبـــــــون :

لم يكن خمر الچين الذى شربته .

بـارجـيسوس :

هل تقولى إننا كاذبون ؟

إيبـــــــون :

كان ويسكى .

جــــــايد :

لا فرق بينهما .

بـارجـيسوس :

"يدينك فمك ، ليس أنا ..." يعقوب ١٥ ، ٦ .

إيبـــــــون :

ولكننى لم أفعل شيئًا مع هذا الرجل ... لم أستطع .

بـارجـيسوس :

وما الذى منعك ؟

إيبـــــــون :

لأننى لم أستطع أن أنسى .

بـارجـيسوس :

تنسين ماذا أيتها العاهرة ؟

إيبــــــون :

لم أستطع أن أنسى زوجى الذى عرفته طول حياتى . وهو وحيد .

آبـــــــو :

لم تستطعى أن تنسى ؟ لم تستطع أن تنسانى أنا ... أنا ... أنا .

بـارجـيسوس :

لا يا آبو لا تصوب بندقيتك عليها فلنرجمها بالأحجار

هيا يا چايد أحضر الأحجار .

إيبــــــون :

حسنًا . فلترجمونى . أنا مستعدة .

بـارجـيسوس :

ستفنى من على وجه الأرض - كما هو مذكور فى ....

آبـــــــو :

توقف وإلا قتلتك . لا تتحرك .

جـــــايد :

لا تطلق النار أرجوك .

بـارجـيسوس :

ماذا أنت فاعل يا أخى آبو ؟

آبـــــــو :

إنها زوجتى .

إيبـــــون :

دعهم ... يزحموننى .

آبـــــــو :

التزمى الصمت .

بـارجـيسوس :

لقد سمعت اعترافها .

آبـــــــو :

فكوا قيودها .

بـارجـيسوس :

لقد ارتكبت زوجتك الزنا وأنت –

آبـــــــو :

فكوا قيودها وإلا –

بـارجـيسوس :

لقد سمعتك وسأفعل ما تقول . لا تطلق النار .

آبـــــو :

وأنت أيضًا ، أنتما الاثنان فكا قيودها .

جـــايد :

بالطبع يا أخى ...

آبـــــو :

هل تقول الزنا ؟ لقد عرفتها منذ طفولتى ، سأتركك تذهبين الآن يا إيبـون فـلا داعـى لشـكـى فـيك ، ولكن أنـتم ... إنكم لـن تدعـونا لحـالنا ، أيهـا القـتلة، لقـد قـتلتـمـونـى فى الحـرب الأهليـة ثم بتـرتم سـاقى وأصـبتـونى بالعجز .

بـارجـيسوس :

لقد أصيب الكثيرون من الأبرياء فى هذه الحرب يا أخى .

آبـــــو :

اسكت . ماذا تعرف أنت عن الحرب أيها السكير ؟

جـــايد :

لقد انتهينا من فك وثاق زوجتك . فلتنعم بالسلام ..

آبـــــــو :

لا تذهبا بعد يا ملائكة الرب . اسمعانى جيدًا . لقد تحملت كل هذه السنوات، هل أنت بخير يا إيبون ؟ أيها القتلة هل تريدون قتل روحى الآن . لا لن أسمح لكم . هيا اذهبى إلى المنزل يا إيبون واجمعى أشياءك

إيبـــــــون :

لا . أنا لا أعرف مكانا آخر أذهب إليه .

آبـــــــو :

هل قلتم الزنا ؟ وماذا عن الرجل ، أين لاجونا ؟ لماذا لم تعاقبوه وتربطونه إلى تلك الشجرة استعدادًا لرجمه ؟

بـارجـيسوس :

لقد حاولنا ولكن ..

آبـــــــو :

اصمت لقد تركته لأنه ثرى

جـــــــايد :

لا ليس هذا هو السبب

آبـــــــو :

اصمت وإلا حطمت رأسك . لم تقيد لاجونا لترجمه . لماذا ؟ هل لأنه ثرى ؟ وبدلاً من ذلك قيدتم هذه المرأة . زوجة الرجل الفقير ذى الساق الواحدة - صانع

السلال . انهضى يا إيبون واذهبى إلى المنزل لتجمعى أشياءك . لقد نلت كفايتك وأشكرك على ذلك . فلتذهبى إلى قومك

إيبـــــون :

لا أنا لا أريد الذهاب .

آبـــــو :

(يخفت صوته وهو يخـرج) أنا آت إليك يا لاجـونا . إذا كانت مـلائكة الرب تركـتك تهـرب ، سـأنال منـك أنا حـيـثمـا كنت . فى مطـعـمك أو غـرف نومك . فلتخرج وتواجهنى إذا كنت رجلاً بحق .

بـارچـيسوس :

يا رحمة الرب . لقد جن الرجل .

جـــــايد :

أنت يا بارچيسوس من أصابه الجنون . أنت وأحجارك .

بـارچـيسوس :

لا تهنى .

جـــــايد :

إهانه " ارجمها - ارجـمها " (مقلدًا صوت بارچيسوس) كاد الرجل أن يقتلنا أيها الكاهن .

بارجيسوس :

هل رأيت ما فعلته بزوجك أيتها المرأة ؟

(مازال صوت آبو مسموعا فى الخلفية ويرتفع صوت بكاء إيبون) .

جايد :

لا يوجد أى شئ يدل على وصول أكيد حتى الآن .

بارجيسوس :

سيعود . وأنت أيتها المرأة عودى إلى منزلك .

إيبون :

لا ، دعنى أموت هنا فليس لدى مكان أذهب إليه .

جايد :

لم يكن لدى أدنى سبب يجعلنى أثق بهذا المحتال .

بارجيسوس :

هل لا يزال لاجونا بالداخل ؟ (هامساً) .

جايد :

بالطبع فهو عار تماما . ولكننى أقصد هذا المحتال المدعو أكين . لن يعود بالمال . أراهن على ذلك . فهو ابن لص .

بـارجـيسوس :

اسمع .

(صوت دراجة بخارية يقترب ويتبعه صوت إطلاق نار وصوت تأوه لرجل . متبوعا بصوت طلقة ثانية وثالثة) .

بـارجـيسوس :

لابد أن هذا أكين .

جـــــايد :

لقد أطلق الرجل المجنون النار عليه .

بـارجـيسوس :

كنت أعلم أن هذه الخطة المجنونة لن تفلح ، دعنا نذهب من هنا .

جـــــايد :

انتظر . أعتقد أنه ... انظر هناك ... شخص يجرى نحونا .

بـارجـيسوس :

كيف لك أن تعلم أنه أكين ... ربما يكون آبو قرر العودة . إلينا ليقتلنا

جـــــايد :

هل يستطيع أن يجرى هكذا دون عكازين ؟.

بـارجـيسوس :

إذن فهو أحد رجال الشرطة .

جـــــــايد :

لا إنه هو - أكين .

بـارجـيسوس :

حمدًا للرب .

اكــــــيــن :

(وهو يتـأوه من ألم شـديد) لقـد قتلنى هذا المجنـون آبو - ابعـدوا أيديكم عن جيوبى أيها اللصوص . هل ترون هذه الدماء ، لقـد فقـدت ساقى . لقـد أكل هذا المجنون ساقى اليمنى .

جـــــــايد :

حسنا هل أتيت به ؟

اكــــــيــن :

لماذا أطلق النار علىّ ؟ هل اغتصبته هذه العاهرة ؟ لماذا ...؟

إننى أحذركم ابعدوا أيديكم عن جيوبى .

بـارجـيسوس :

حسناً ! قل شيئاً .

جــــــايد :

هل أتيت بالمال ؟

اكـــــين :

نعم بالطبع . لقد أتيت به بدمائى . ألفان نيارا فليجرؤ أحدكما ويأخذ سنتا منه.

(يُسمع صوت غناء آبو يقترب) .

أنت ورائى مرة أخرى . فلتقتل زوجتك ودعنى أحيا إلى أن أدفن أمى ، هل تسمعنى ؟

جــــــايد :

ماذا نفعل الآن يا بارچيسوس ؟

بــارچـيسوس :

لقد نلت كفايتى من الخطائين الملعونين . فلتنتظروا حتى يأتى آبو وبندقيته .

جــــــايد :

سآتى معك .

بــارچـيسوس :

لا تأتى بملابس لاجونا .

جـــــــــايه :

لماذا ؟ لقد أخذ أكين النقود وأنا يجب أن أحصل على شئ .

بارجـيـمـوس :

وكيف يعود الرجل إلى القرية ؟ عارياً ؟ .

جــــــــايه :

هذه مشكلته فليقم بحلها وأنا أحل مشكلتى .

بارجـيـسوس :

إذن فليذهب كل منا فى طريق .

جـــــــــايه :

حسناً .

(يغنى آبو ويقترب صوته ثم يتوقف) .

آبــــــــــو :

هل مازلت هنا ؟

إيبـــــــون :

لا أستطيع أن أعود وأجمع أشيائى أنا أُفضّل أن أبقى لأموت هنا .

آبــــــــو :

(يقهقه عاليا) لم يعد لاجونا رجلا بعد الآن . لقد تحطم إلى الأبد . لقد كان آتيا ، هذا الثرى السمين ، مسرعاً على دراجته نحوى وظن أنه سيخيفنى

لأبتعد عن طريقه . ولكنى أطلقت عليه نار بندقيتى . فترجل عن دراجته وأختبأ وراء الأشجار . ثم أطلقت النار على خزان وقود الدراجة ووقفت أرقبها وهى تحترق . لم يعد لاجونا رجلاً . هل أنت بخير ؟ .

إيبـــــــون :

نعم . هيا نعود إلى منزلنا .

آبـــــــو :

هناك رياح شديدة هذه الليلة .

إيبـــــــون :

نعم ... ستمطر السماء .

آبـــــــو :

أخيراً .

إيبـــــــون :

نعم .

آبـــــــو :

وسيكون هناك الكثير من الخيزران الطازج فى الحقول .

إيبـــــــون :

نعم وسنصنع السلال سويًا فلن أعمل لدى أحد بعد الآن .

آبــــــو :

لاجونا لم يعد رجلاً .

إيبـــــون :

لقد انتهى لاجونا .

النهاية

لأخذ الموافقة لأداء هذه المسرحية ، أرجو الاتصال بـ أولا رويتمى . قسم المسرح الأدبى . جامعة أوبافيمى أولوا ، ولاية أوسان . نيجيريا .

(٤)

العصر والصدى : أغانى المسرح
لمارتن بانهام فى جامعة إبا دان
سوننى أوتى Sonny Oti

فى عامه الثالث للجولات المحلية عام ١٩٦٣ ، قدم مسرح الجامعة المتجول مسرحية "كوميديا الأخطاء" . لشكسبير ، وفى عام ١٩٦٥ قدم اقتباسًا لرواية "داندا" لنكيم نوانكو التى استخدمت فيها التأثيرات المسرحية . كانت القصائد الشعرية الملقاة على المسرح إحدى خصائص اقتباس المسرحيتين السابقتين ، وفى هذا المدخل ، سنعرض لهذه القصائد المسرحية ونسترجع العصر الدرامى لأوائل ومنتصف الستينيات .

وربما نحتاج هنا لتقديم خلفية عن هذه القصائد لوجود فجوة بين الأجيال ومنذ ذلك الحين بسبب تأليف هذه القصائد باللغة الأصلية الشائعة (الرطانة) العام ١٩٦٣ ، ١٩٦٥ .

شارك مارتن بانهام فى إنشاء مدرسة للمسرح الأدبى فى جامعة أبادان . وساهم فى تمهيد الطريق للفنانين المحترفين فى الجامعة ، فقد قضى وقتًا طويلا فى شبابه فى هذه الجامعة فى نيجيريا كمدرس . وعاش حياته كمراقب ومشارك هادئ ولكن ملئ بالنشاط للوصول إلى مسرح نيجيرى معاصر معتمدًا على ماضيه الطيب . بالرغم من كونه ليس عالما بعلوم الإنسان ، إلا أنه أعد نفسه جيدًا فى نيجيريا حتى أنه عندما عاد إلى أنجلترا وفر

الوسائل المناسبة لإقامة عرض للمواهب بمسرح نيجيريا كل عام ومن خلال هذا البرنامج حصل على درجة الأستاذية فى الفنون بجامعة ليزر . ويتضح تعريفه للمسرح الإفريقى من خلال التمهيد الموجود فى كتابه " المسرح الإفريقى حاليًا " : -

إن المسرح الإفريقى الآن أكثر حيوية وإيجابية وتأثيرًا وتأكيدًا عن مثيله فى أوروبا وأمريكا . وجدير بالذكر أن مسرح إفريقيا ليس مقيدًا داخل مبانى ولكنه حر وطليق ... إن أساس المسرح الإفريقى هو تقديم الطقوس والإتزان فى الفصول والديانات والترابط التى هى أساس المسرح العالمى ...

وبالفعل كانت مسرحية " كوميديا الأخطاء " محددة بين جدران مسرح إبادان المتجول عام ١٩٦٣ ولكن مسرحية " داندا " قدمت فى الاستاد حيث حُبس المشاهدون حول المسرح المتحرك ، وبعضهم كان واقفًا، أو حتى جالسًا فوق الأشجار ليشاهد العرض . وبعد مشاورة قصيرة فى عام ١٩٦٣ بين اكسو ورثى وبانهام ، كان على المؤلف أن يرتجل حوارًا فرديًا (مونولوج) تستخدم فيه اللغة البسيطة لدور دروميو (واحد من العبيد فى مسرحية كوميديا الأخطاء) وأن يكتب بعض القصائد التى تلقى على المسرح لتعمل كوظيفة مسرحية وكترويج له كمؤدٍ لدور دروميو . سنبدأ بمقدمة مسرحية مغناة فى لحن شعبى لاقتباس مسرحية " كوميديا الأخطاء " : - (دروميو يغنى بمصاحبة بعض الممثلين الذين يمثلون القصيدة لعمل تأثير مسرحى) .

دروميو (يغنى) :

توائم ! توائم ! فى مدينة سيراكوس .

كان هناك إيجون التاجر يربح من أمواله الضعف

وأنجبت له زوجته توأم .

وفى نفس اللحظة وضعت امرأة فقيرة توأماً

قامت بتربيته إيجون لكى يخدم توأمها .

الكورس :

توائم ! توائم ! أنتيفولاس .

توائم ! توائم ! دروميو .

توائم ! توائم ! كلنا توائم .

فى مدينة إيفنوس .

دروميو :

التوأم الفقير كان اسمه دروميو وكان عبداً لأنتيفولاس .

عاشا معًا فى سعادة وقامت ايميليا بتربيتهما

وحدث ذات يوم أن ذهبت عائلة إيجون كلها فى رحلة

على متن سفينة ولكن عاصفة حطمت السفينة وأغرقتهم جميعًا .

الكورس :

توائم ! توائم ! أنتيفولاس .....

دروميو :

وافترقت عائلة إيجون ، نصفهم فى سيراكوس .

والنصف الآخر فى إيفنوس وافترق التوأمان .

ولم يستطع أحد التمييز بينهما وهنا بدأت الأخطاء .

الكورس :

توائم ! توائم ! ......

يتبع ذلك مونولوج آخر ثم يقف عازف جيتار على المسرح متخفيًا بجناح على يمين المسرح ويصاحب أغنيات دروميو .

دروميو :

هذه الحياة ليست بحياة طيبة لعبد .

نادتنى سيدتى وقالت لى " اذهب لتبتاع لنا زبدًا من أجل إفطار سيدك " . أجبتها واعطتنى النقود . أخذتها وذهبت إلى السوق مسرعًا واشتريت الزبد . ولكن لم يكن معى وعاء أحمل فيه الزبد فوضعتها فى جيبى . ولحسن حظى لم تكن الشمس حارقة فى ذلك اليوم .

عندما عدت إلى المنزل وضعت يدى فى جيبى كى أخرج الزبد ولكن غاصت يدى فى بحر من الزبد فلقد ذابت الزبد .

(أكانت صيحات دروميو مثارًا لضحك الجمهور)

: بدأت سيدتى فى ضربى فى كل أجزاء جسدى .

(يعود إلى المونولوج):

صاحت سيدتى : " إنك لصبى أحمق ، عندما أرسلك المرة القادمة للسوق ، خذ معك طبقاً " .

وأفقت ، وعندما أرسلتنى المرة التالية للسوق لأشترى جروًا ليلعب مع الطفلة التى ولدت منذ عام معى . فحملت طبقا وذهبت لأشترى الجرو . ثم وضعته فى الطبق وهرعت إلى المنزل ولكن هرب قبل أن أصل .

(يغنى)

وضربتنى بشدة فى ------

(يعود إلى المونولوج):

اغتاظت سيدتى بشدة" هل تحمل برأسك ثمرة جوز هند بدلاً من عقلك . لتأخذ حبلا عندما تذهب إلى السوق بدلاً من الطبق " اعتذرت لها وأرسلتنى إلى السوق للمرة الأخيرة كى أشترى لحمًا يكفى للغرباء الذين سيحضرون إلى

منزلنا. وشكرت ربى أنى أصبحت أكثر حكمة . فأخذت معى حبلاً وذهبت إلى السوق واشتريت قطعة كبيرة من اللحم وربطتها جيدًا بالحبل وجررتها على الأرض فى طريق عودتى ووجدت كلبين يتشاجران فهدأتهما ورجعت إلى طريقى ولكنهما بدءا فى الشجار مرة أخرى . ولكنهما هذه المرة يتشاجران على قطعة اللحم التى أحملها وحاولت منعهما ولكنهما أكلاها . ولم يبق معى سوى الحبل . فارتعدت ولكننى لا استطيع الكذب . فذهبت لأخبر سيدتى بما حدث . فاغتاظت وتوعدتنى بالعقاب وقالت لى : " انتظر هنا حتى أعود " . ولكن كيف أنتظر ستأتى لكى تربطنى بسلك . يجب أن أهرب .

(يخرج)

(يدخل دروميو مرة أخرى ويتجه نحو مقعد بجوار الملقن)

دروميو (يتحدث) :

إذا كانت الأمانى خيولاً لكنت ركبتها . فأذهب لأرى أين سيدى وسيدتى وهم يرقصون ويلهون ويأكلون أفضل الطعام وأنا هنا وحدى .

(يغنى) :

كل شئ غالى الثمن لو كانت الأمانى خيولاً لركبها كل شحاذ.

(يتحدث) :

ليس لحياتى معنى . لقد ولدتنى أمى فقيرًا لم يدخل الملح فمى فلا أعانى فقط من مرض فى رأسى ولكن لأجل الحياة يجب أن أرضى بُمر العيش .

(يغنى):

كل شئ غالى الثمن، لو كانت الأمانى خيولا لركبها كل شحاذ. أحتاج لسيدة مجتمع وبذة على أحدث موضة أحتاج حذاءً للرقص وجاكتًا أنيقًا وصندوقًا موسيقيًا لكى أعزف موسيقى راقصة ولكن --- كل شئ غالى الثمن ----- ورابطة عنق وقميصًا أنيقًا ولكن ----- كل شئ غالى الثمن ----------

(يغنى):

إذا قابلت مضاعفًا للمال ، اهرب فهو يسعى وراء مالك (يخرج) اهرب . فى كل الطرق يخدعك . اهرب ، إنهم يسعون وراء مالك ، اهرب.

الفترة الزمنية التى كان شائعا فيها اقتباس أعمال شكسبير لتكون بمثابة عامل مرئى مساعد على خشبة المسرح لمدرسة الامتحانات المعتمدة فى نيجيريا انتهت بمقتطفات من سبع مسرحيات لويليام شكسبير . وفى هذا العام ، شاركت جامعة إبادان العالم كله الاحتفال بالذكرى الـ ٤٠٠ لشكسبير فى أول جولة عالمية لمسرحهما المتجول عبر نيجيريا . ولم يكن هناك سوى الاستاد الذى يستطيع تحمل هذا العدد الهائل من الجمهور .

وفى عام ١٩٦٥ بدأت صلة مسرح إبادان المتجول من خلال الاقتباس التقليدى للمسرحيات الغربية . وكان هذا باقتباس روايد ناكيم نوانكو . تدور أحداث مسرحية داندا فى قرية اثبتوا . بطل المسرحية (الذى يلعب دوره المؤلف) رجل محتال . وكان عمه أول من ابتاع سيارة وأحضرها إلى القرية . ولأن داندا لم

يشاهد سيارة فى حياته من قبل ، أخذ يسخر من السيارة لأن عمه اشتراها ، وبثقافة هذا البلد فإنها تعتبر الآن ملكية عامة ، حبس داندا خلف العجلات وأخذ يمدح السيارة ويمدح عمه .

تجمعت النساء حول السيارة الغريبة وأنتابهن الرعب عندما رأين انعكاسًا (صورة) لأجسادهن على جسم السيارة اللامع .

داندا :

(يغنى) ندولا نوجى على أرضنا . الرجل الذى نفخر به ، لقد رفعنا إلى عنان السماء عندما اشترى هذه السفينة الأرضية إنها سيارة بخارية يطلقون عليها موريس مينى موده .

(تبدأ السيدات فى الرقص مع الكورس الذى يرقص ويغنى)

لأن داندا -------- مع زوجة شخص ما ، بدأت النساء يرقصن ويغظنه . إن داندا يريد أن يتزوج زوجة شخص آخر . هذا هو اختيار هذا المحتال .

يهرع داندا لأنحاء القرية يحيى الناس .

داندا :

يا شعب بلادى . أنا أحييكم .

(يخرج)

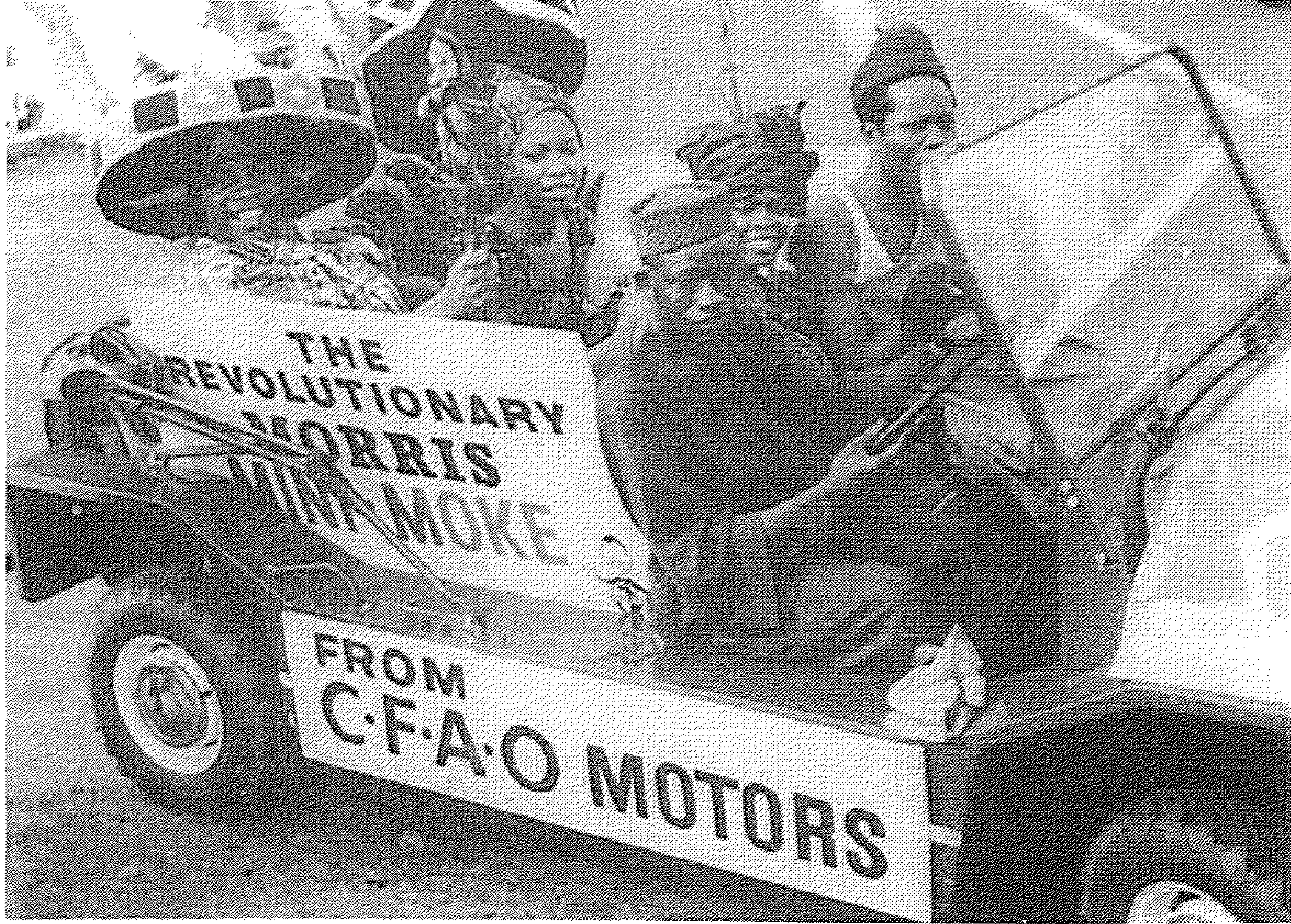
عندما خرجنا فى جولة مع داندا فى سيارة ندولو نويجى ونحن نغنى لاحظنا شيئًا أن السيارة منتج عربى ولكنها الآن تنتمى لأنيوشا .

حاول مارتن بانهام ومعاصروه وجمهور مسرح إبادان المتجول فى الستينيات إقامة جسر على مر العصور من خلال مساهماتهم لإنشاء مسرح حديث فى نيجيريا . هذا الأمر مهمته الآن أن يحافظ على الصلة بين ١٩٦٣ و١٩٩٣ وهدم الجدار الفاصل بين الحدود العالمية وما وراء البحار .



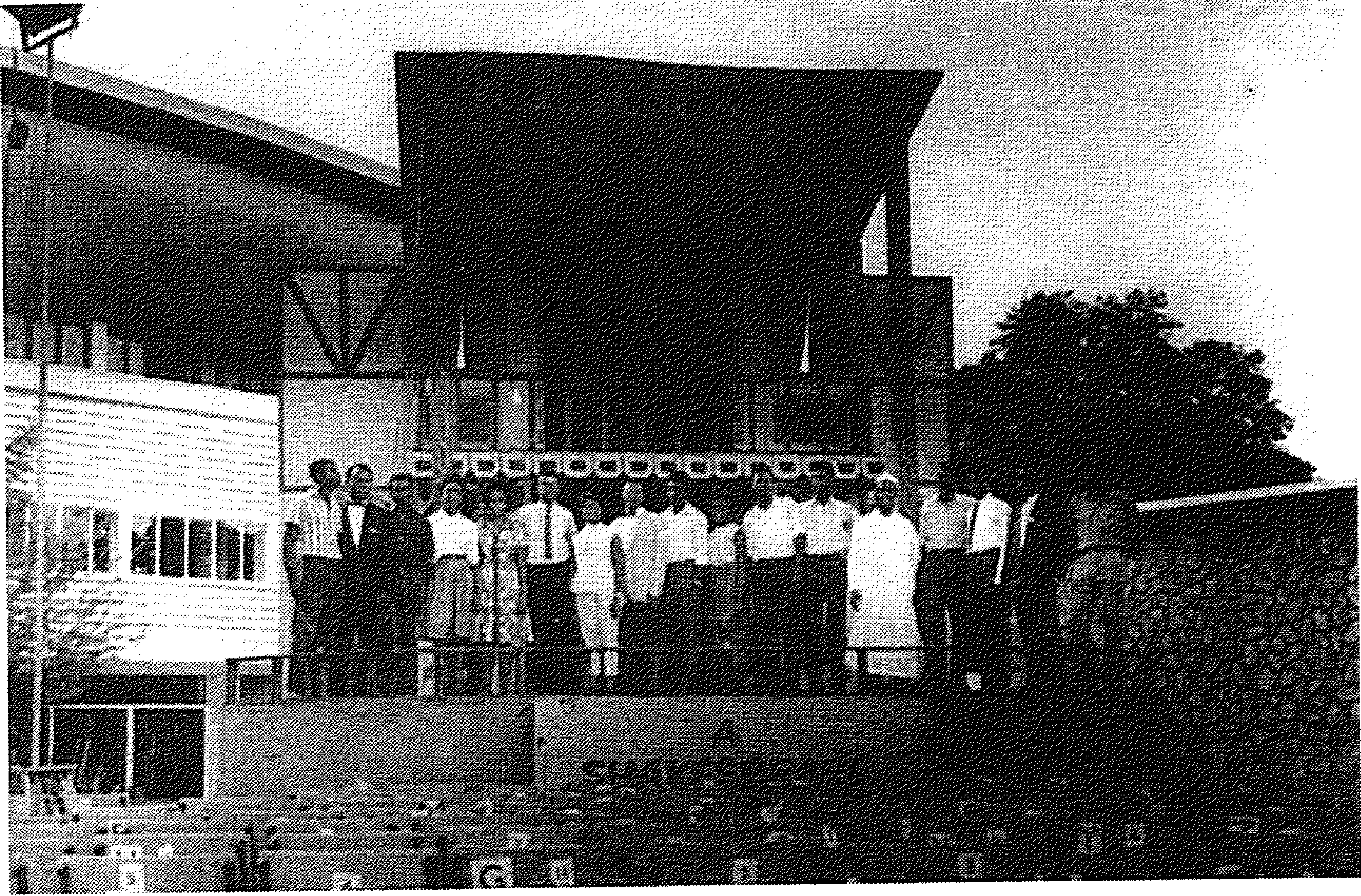
تعليق الصورة الأولى

٣ - أصدقاء داندا يرقصون حول سفينة الأرض الغريبة (السيارة) موريس مين مول . مشهد من مسرحية " داندا " عام ١٩٦٦ فى المهرجان العالمى الأول لفنون نيجيريا فى داكار ، السنغال ، الراقص الثالث من اليمين هو إلهاجى أليو دوما Alhaji Aliyu Dama الذى أصبح فيما بعد نائب الحاكم المدنى لولاية بلاتو ، نيجيريا من ١٩٧٩ : ١٩٨٣ .



الصورة الثانية

٤ – داندا (سونى أوتى) يركب السيارة مع زوجته (فيدلما أوكويا) ووالدته (فيكتوريا إيزيكولى) واثنين من حاملى لقب أوزو فى مشهد من مسرحية داندا فى داكار ، السنغال فى مهرجان فنون نيجيريا عام ١٩٦٦ .



الصورة الثالثة

٥ - مسرح إبادان المتجول عام ١٩٦٤ أثناء عرض لمقتطفات من سبع مسرحيات لشكسبير عن نيجيريا . هذا العرض كان فى مبنى البرج جامعة إبادان مع قاعة ترنشارد Trenchard Hall تظهر فى الخلفية . يظهر فى أقصى اليسار ويلى أميلى Wale Amele (الذى أصبح فيما بعد مستشار بالجون Balogun. لناظر محطة تليفزيون القرية) . وفى أقصى اليمين يظهر سونى أوتى ضمن فريق العمل .

(٥)

المسرح والإخراج المسرحى
فى دراما الطقوس الأوروبية
أوين أوجنبا Oyin Ogunba

تمهيد

هذه المقالة القصيرة إهداء إلى مارتن بانهام بمناسبة بلوغه الستين . وهو أول من اقترح علىَّ دراسة أشكال الدراما الإفريقية الشعبية .

عندما عدت إلى جامعة إبادان لدراسة الدكتوراه فى قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٦٣ ، كنت مشغولا بفكرة عمل رسالة عن خصائص كتابات بيتس W. B. Yeats، خاصة مسرحياته ويرجع الفضل فى ذلك إلى الحماس فى جامعة إبادان للدراسات الخاصة بالكاتب بيتس الذى أوجده استاذا جديدا للدراسة الخاصة بالأديب بيتس ، دكتور : بوشرون Dr. S.B.Bushrui وفى ذلك الوقت ، شاهدنى السيد / مارتن بانهام ، الذى كان أحد أساتذتى أثناء سنوات دراستى بالكلية قبل تخرجى ، واقترح علىّ الاتجاه لعمل الرسالة فى نوع آخر من الدراسات وشجعنى على الاتجاه لدراسة خصائص الدراما الإفريقية نظرًا لإنشاء مدرسة الدراما فى الجامعة (المعروفة الآن بقسم المسرح الأدبى) . وذكر لى أن أساتذة الجامعة كانوا يقترحون أن يقوم وول سوينكا بعمل رسالة عن هذا الموضوع بعد البحث الذى أعده عن المهرجانات التلقليدية فى نيجيريا ولكنه

فضّل أن يستغل ما جمعه من معلومات لعمل إبداعى خاص به . كما قال لى إن هذا الموضوع يحتاج لمن يهتم به ويعرض له وأنه يجب علىّ أن أتولى هذه المهمة .

ووافقت على اقتراح مارتن بانهام وبالفعل سجلت لرسالة الدكتوراه فى مدرسة الدراما وانتهيت من رسالتى فى ١٩٦٧ ، وكانت الرسالة بعنوان : - "دراما الطقوس لشعب إينجيبو Ijebu : دراسة عن المهرجانات الشعبية"[(١)].

ومنذ ذلك الوقت واهتمامى بدأ يزداد بمهرجانات يوروبا وامتدت الدراسة لتشمل الأجزاء الأخرى من يوروبا . لقد كانت تجربة رائعة وأسعدتنى أعادتنى لعالم الآلهة والأرواح والأقنعة فى الوقت الذى فقدت فيه كل هذا نتيجة انشغالى بالدراسات الإنجليزية .

تعريف

دراما الطقوس هى تلك الدراما التى تنبع من المهرجانات والاحتفالات التقليدية لشعب يوروبا . وهى ليست دراما أرسطية . فقد وصفها البعض بأنها ما قبل الدراما ، ودراما غير أدبية والبعض وصفها بأنها طقسية أو احتفالية [(٢)] وكل تعريف من هذه التعريفات ليس دقيقا : ففى التعريفات الأولية،

---

(١) الإيجيبو هى عشيرة من عشائر شعب يوروبا . يعيشون فى الجنوب الشرقى ليوروبا ، تعدادهم حوالى ٣ - ٥ مليون (هذا التعداد ليس مؤكدا) والكثير من أهلها يعملون بالتجارة وينتشرون فى مراكز نيجيريا التجارية وما حولها .

(٢) انظر الأدب الشفهى فى إفريقيا لروث فينيجان Ruth Finnegan : Oral Literature In Africa، عام ١٩٧٠ ص ٤١٨ - ٥١٧ . وهناك مناقشة أخرى عن هذا الموضوع لعدة أساتذة فى المسرح والدراما فى نيجيريا : المرجع الأول فى النقد د . بيمى أو جنبى Yemi Ogunbiui وخاصة مقالات إيثيرو وأوسى إنيكوى وأولا روتيمى فى أمانكولور M.J.C. Echermo, Ossie Enekwe, Ola Rotimi & J . Amahkulor.

يوجد إدعاء ضمنى أن الدراما السردية (دراما الحكى) للغرب الأصلى تعد مقياسا لكل أنواع الدراما وأى اختلاف عنها يعنى أنه شكل غير مكتمل يطلق عليه أنه الشكل المثالى . والمصطلحان الآخران (طقسى واحتفالى) لا يصفا بالشكل الكافى المحتوى الفنى المتميز لهذه الاحتفالات التقليدية .

فالدراما الطقسية تحتوى على الموسيقى والرقص والأقنعة . وتعتمد بشكل كبير على التمثيل الصامت والرمز . وأعلى مستويات الأداء هى حدوث حالة من النشوة أثناء الرقص حين يصبح الراقص فى حالة من التوحد التام مع الإله أو الآلهة والأرواح أو بالاحتفال بالأسلاف .

إن للأرض عيونا

إحدى المقولات الشهيرة لشعب يوروبا Ille Loju (تترجم حرفيًا إلى: إن للأرض عيونًا أو للأرض وجه) . ويقصد بهذا أن الأرض ليست مجرد شئ مادى معدوم الحياة ولكنها مليئة بالحياة الروحية والشفافية . ولهذا يجب على المرء أن ينظر لوجه الأرض قبل الخطو عليها أو قبل الدخول فى مشروع هام . وبهذا ينظر المرء للأرض باعتبارها جسدًا إنسانيًا (كائن حى) (من الممكن أن يكون أنثويًا) وأجزاء مقسمة من الأرض يمكن أن تكون ذات صلة بالجسد الإنسانى . والناس التى تتمتع ببصيرة داخلية وحس مرهف يعتقد أنهم يستطيعون البحث عن هذه الأجزاء ويقتربون منها بحذر . وبهذا تشكل " عين " الأرض ، أو هذا الجزء من الأرض ، الوجه الذى يعتبر من الخصائص الهامة فى دراما الطقوس . هذا الوجه الأرضى ذو طراز ميدانى يظهر فى عدة أماكن ووظيفة العقل هى

اكتشاف تلك الأماكن. ويعبر ميرسيا إلياد Mircea Eliade عن فكرة مشابهة فى قوله : -

" الفضاء المكانى ، بالنسبة للرجل المتدين ، ليس متجانساً، وهو يقوم بتجربة بعض المعوقات وطرق القواعد فى هذا الفضاء ويجد أن بعض الأجزاء مختلفة كيفيًا عن الأرض" (٣) . وتعمد دراما الطقوس اليوروبية إلى الظهور فى الأماكن التى يكتشف فيها رجل الدين ظهور وجه الأرض .

ويعتبر أداء دراما الطقوس فى الهواء الطلق من الأشياء النموذجية رغم أن بعض الأعمال (خاصة الاحتفالات السرية أو الليلية) تقدم فى أماكن مغلقة . الاحتفالات الداخلية لها طابع التضحية وتمنع الجمهور عن المشاركة ، بينما يقدم العديد من دراما الطقوس فى الأماكن المفتوحة لتوعية الجمهور وتهذيبه .

موقع خشبة المسرح

تؤدى المسرحيات بوجه عام فى الأماكن الشاسعة المفتوحة لكى تلائم أعداد الممثلين والمشاهدين التى تصل فى بعض الأحيان إلى الآلاف . وبهذا تصبح الحدائق بمساحات الأراضى الواسعة المناسبة فيها لإقامة العروض الدرامية التى تمثل الآلهة والأسلاف . ولكن ليس المهم فقط هو المساحات الواسعة (رغم أهميتها) وإنما الأكثر أهمية هو وجود حيز روحى لهذا المكان فى وجدان الناس. هذه الأماكن تبدو مألوفة فى الأوقات العادية وربما تكون لها استخدامات أخرى

(٣) المقدس والمدنس ، عازف الهارب والطريق " ميرسا إلياد ١٩٦١ ، ص ٢٠ Mircea Eliade : The Sacred & the Profane, Harper & Row

كأن تستخدم كمساحات للعب الأطفال . ولكن فى وقت المهرجانات يستعيد المكان حقيقته الميتافيزيقية ويصبح قطعة أرض ظاهرة . وهو ، بالفعل ، دور الجمهور فى صنع هذا التوافق النفسى الذى يدير رمزية الطقوس وبذلك يصبح المكان الذى كان فى وقت سابق يستخدم كسوق تجارى مثلاً مكانًا مقدسًا لوجود الإله، كما أن الشجرة التى كانت تبدو طبيعية تصبح فجأة دارًا لإقامة الأرواح والأسلاف.

وباعتبار الأرض الطاهرة والمساحات الواسعة لإقامة العروض المسرحية تصبح هذه الأماكن هى المواقع المناسبة لإقامة عرض مسرحى فى دراما الطقوس: -

ضواحى المدينة أو القرية

هنا تتواجد البساتين وهى الأماكن المحمية التقليدية للآلهة والأسلاف . وفى المدن الكبيرة يبعد البستان عن الأماكن السكنية بحوالى ٢ أو ٣ كيلو متر لكى يتضمن عدم تغطية البستان بالتوسعات المستقبلية من أمثلة هذه الأماكن : بساتين الأميجو Amegoفى إيماسان Imosan وإيجيبو - أودى Ijebu - Ode وأوباتلا Obatala فى إلى - أيف Ile - Ife، ولكن غطتهم التوسعات الحديثة وأختفت قدسية وجلالة هذه الأماكن . وفى حالة بستان إيجيبو - أودى ، فقد إنهار تماماً ولم يعد هناك ما يميزه . وفى عام ١٩٦٦ ، قام قساوسة الأميجو ، فى يأس ، بإحاطة قطعة صغيرة من الأرض بسور مما أدى إلى عدم صلاحية المكان لأداء دراما الطقوس .

الأســواق

تعد الأسواق مكانا مناسبا للعروض التمثيلية نظرا لوجود الجمهور بالفعل فى هذا المكان . والأكثر أهمية من ذلك أن الآلهة والأسلاف يهتمون بهذه الأماكن كمركز قيادى للجمهور أى أنه مكان توجد فيه للأرض عيون . أمثلة لهذه الأسواق كأماكن عرض مسرحية توجد فى احتفالات أوجان Ogun فى إيجيرو Ijero ومهرجان يوديريكو Mdiroto فى أدو - إيكيتى Ado - Ekiti .

مفترق الطرق

يعد مفترق الطرق فى فكر يوروبا أماكن محاطة بالغموض تسكنها الأرواح ومكان مفضل لإيسو Esu الإله الشرير . يعتقد شعب يوروبا أن القوى الخارقة تجتمع فى مفترق الطرق فى أوقات معينة ولذلك يجب على كل شخص يشترك فى أداء الدراما الطقسية أن يحترم ويثنى على هذه القوى عندما يصل لهذا المكان . ومثالاً على هذه الأماكن يوجد فى إكينى Ekine حيث يمدح المؤدى أرواح الأرض وإلهة بحر "أولولكان" Ololcun .

الأماكن التاريخية

أراضى القصور والقصور البعيدة والأماكن التى شهدت أحداثا هامة فى حياة الجمهور مثل التلال التى استخدمت كحصون فى أوقات الأزمات وكل هذه تعد أماكن هامة لأداء دراما الطقوس . ويكون هذا قويا فى التقاليد الملكية لشعب يوروبا وتوجد أمثلة لهذا فى كل تجمع ضخم على الأرض فى أكيرى - أكيتى

Ijebu - وأوبيـرين - أوجـو Obiren - Ojaun فى إيجيـو - أودى Ikene - Ekiti
. Ode

طرق محدودة

تعد الطرق داخل أو خارج المدن من أهم مـواقع المسـرح . ومعظم هذه الطرق هى طرق تاريخيـة : أى كانت تستـخدم فى أوقات محـددة فى العصـور القـديمة ثم تحـولت لعـادة طقسـيـة . ومن أمثلة هذا الجـولات الطقسية فى احـتفالات أوجـان Ogun فى أرجـاء المدينة مـثل أويمـو أوجـان Iwemo Ogun فى أود - أيكيـتى Ado - Akite وفى اسـتعراضـات إيجـانجن Egungun وفى رحلة أجيـموAgemo من عدة مدن وقرى إلى إيموسـان Imosan مسكن الآلهة .

دور عبادة النساء

تعـد بيئـة دور العبـادة من أهم مـواقع المسـرح . ولا تبنى دور العبـادة إلا فى المكان الذى يكون للأرض فيـه عيون وبهذا تكون معدة لوظيفـتها الميتافيـزيقيـة . وتعـمد المرأة اليـوروبية إلى اسـتخدام دور العبـادة أكثر من الرجـال حيث تقـوم النسـاء باجتمـاعـات منتظمة أسبوعيـا وشهـريا ونصف شهـرية ويرقصن ويضـربن الطبـول طوال الليل ويقمن بأداء صـلاتهم بشكل تنكرى . وتعـد بيئـة دور العبـادة هذه أرضا ظهورا تناسب الاحتفالات السنوية .

ديار المذنبين

أيضـا منازل المذنبين الاجتمـاعيين تعد أمـاكن مناسـبة لأداء دراما الطقوس خاصـة فى احتفـالات التطهير حيث يجتمع الجمهور بأكمله أمام منزل المذنب ،

وهو الشخص الذى عاقبه الناس لارتكاب جريمة تخرق قواعدهم ، ويقومون بغناء أغانى ساخرة عنه أو عنها (إذا كانت مذنبة) وعادة ما يكون هذا الشخص من الشخصيات الهامة فى المجتمع ، رئيس أو رجل أعمال كبير أو أحد النخبة المتعلمة الذى يملك مساحة كافية للتكيف مع " مهاجمين " . وإذا لم تكن هذه المساحة كافية يبدأ " الغزاة " فى الانتشار والإحاطة بمنزله .

أسطح المياه

فى المناطق الساحلية فى يوروبا ، تعد أسطح المياه والشواطئ من المناطق الهامة للأداء المسرحى :

امتداد مناسب من المياه ، حوالى فرسخ مربع ، تم اختياره من قبل الآلهة وأرواح الماء من الذين وصلوا من مكان بعيد للرقص على سطح الماء .

من أهم نقاط الاختلاف بين دراما الطقوس وأى نوع آخر من الدراما أن المكان يعد شيئًا هامًا جدًا لأدائها . فالأداء لا يمكن تحويله بعيدًا عن هذا الموقف وحين يتم تحويله يفقد خصائصه وأصالته ويصبح مثل لهو الأطفال . فهؤلاء الذين يقومون بأداء هذا النوع من الدراما لا يؤدون دراما بالمعنى المفهوم فالدراما لا يمكن تحويلها لمواقف أخرى . فهم يعتمدون بشكل كبير فى ما يقدمون على هذه الخاصية من عدم إمكانية التحويل . وبهذا يكون موقع الأداء بنفس القدر من الأهمية مثل الموقف الذى يتم تجسيده على خشبة المسرح لأن هذا " المكان

الخاص " مع التنكر فى بعض الأحيان يتيح التحويل من الإنسان للشخصية التى يتم تجسيدها أو من إنسان إلى إله .

التمثيل المسرحى

المفهوم الشائع لخشبة المسرح فى الاحتفالات الإفريقية التقليدية هو أن تكون فى المنتصف حيث يكون الممثلون والأوركسترا (الفرقة الموسيقية) فى المنتصف ويحيط بهم الجمهور . ورغم أن هذا هو الشكل الشائع للمسرح إلا أن هناك المخاطرة بتعميم القول على كل أشكال المسرح . فالشكل المسرحى يرتبط بالغرض الذى تهدف إليه المسرحية أو الاحتفال ، فحين يكون الهدف هو تمثيل موضوع شائع أو شبه شائع فإن الشكل الملائم يكون هو الشكل السابق شرحه أى أن تكون خشبة - المسرح فى المنتصف . ولكن عندما تكون هناك حاجة لإبعاد الإنسان عن الأرواح أو إبعاد الملك عن عامة الشعب يكون هناك أشكال أخرى للتقديم . وعلى مدى علمنا ، فإنه توجد ثلاثة أشكال للمسرح فى دراما الطقوس اليوروبية وهى :- (١) المسرح فى المنتصف (المسرح الدائرى).

(٢) المسرح شبه المستطيل .

(٣) المسرح المحاط بالصورة

ويختلف كل شكل من هذه الأشكال عن الآخر : -

المسرح الدائرى

يتطلب هذا الشكل المسرحى نوعية معينة من الجمهور المشارك حسب نوع الاحتفال أو العرض المقدم . وشكل (٦) (مهرجان إيجنجن Egyngun فى

إيجبو إجبو Ijebu- Igbo) فى احتفال اليوم الثالث لمهرجان إيجنجن حيث يظهر الملك ويتوج وبوجوده هذا يفرض ترتيباً محددا على الأداء . وهناك أيضا حاملى الأسواط الذين يساعدون فى تقنين وتنظيم حركة الجمهور . وكان هناك مكانا متسعاً لأداء العروض والتنكر لدرجة تسمح بأداء حركات بهلوانية .

ويظهر فى شكل رقم (٧) أ ، ب العكس من الشكل السابق . فلا يوجد هنا موظفون مشرفون كما هو الحال فى الشكل رقم (٦) وبالطبع لا يوجد عروض راقصة . يوجد ستون حفلة لأجيو تنكرية ، منهم خمس عشرة تنكرية تماما أى يغطيهم التنكر من الرأس إلى القدم فى جنوط ليفية ويلبسون أيضا غطاء (أقنعة) للرأس . والأجيمو إلينى التنكرية ، استمر العرض الراقص من عشرين إلى ثلاثين دقيقة ثم عادوا بعد ذلك إلى الغرفة الداخلية من البستان ، وبعد انتهاء عرض أجيمو الراقص الذى يستمر ٨ أو ٩ عروض ، يبدأ عرض أجيمو إلينى الذى يعد بمثابة فاصل كوميدى . يمثل الشكل رقم (٧ أ) عرض أجيمو تنكرى منتظم متخطيا المسرح فى رقصته . وهو على ارتفاع ٨ أو ٩ أقدام وهو بحق تمثيل ضخم ويوجد عدد قليل من الممثلين أقوياء البنية الذين يخلون الطريق أمامه أثناء رقصه لكى لا يعوقه الجمهور المزدحم ، ويظهر فى شكل (٧ ب) أيجمو إلينى وهو يقفز قفزة الضفدع كأنه يهدد الجمهور . وهو يشبه فى رقصة قفزات القرد فهو يقفز على كل شئ أمامه ويوازن بينهم . ولإتمام هذا الخداع المختلط بالحقيقة أى أن يصدق الناس أن أجيمو روح غامضة فى ملابس

غريبة، يسأل النساء أن يركعن له أثناء رقصه وبذلك لا يستطعن رؤية النصف العارى بداخل الحصيرة الذى يبدأ فى الرقص فى وضع القرفصاء . وبهذا يظهر الاختلاف بين شكلى (٧ب) و (٧أ) . وتكون النساء الراكعات فى المقدمة وبهذا يكون لأجيمو مساحة كافية ليرقص لأن الزحام يصعب حركته عنها فى أجيمو المتكر المنتظم .

يظهر فى شكل ٨ مهرجان ماجبو Magbo فى إيكورودو Ikorodu ويتضح منه الشكل المثال للأداء العام الكامل فى المسرح الدائرى . وهذا العرض يعد عرضا تطهيريا حيث تستطيع الطقوس تهذيب الشخص وبالتالى يشعر الجمهور بالتطهير من خلال الغناء الساحر . وكل عضو من الجمهور من الرجال فى الإحتفال يحمل جرسان كأداة موسيقية . وكل شخص (الذين يمكن أن يكونوا ٥٠٠ شخص أو أكثر) ماعدا أربعة من قادة الأغانى ، يجلس فى مقدمة منزل (الضحية) المستهدف من الأغانى الساخرة ليستمع إلى الأغنية ليبعث إلى الحياة لأول مرة ويشارك فى التجربة . وتمضى الأغنية بصورة منتظمة بين قادة الأغنية قبل مرورها للجمهور فى الغناء .

المسرح شبه المستطيل

يظهر فى شكل (٩) الشكل المسرحى لعرض راقص ساخر فى مهرجان أوسو Osuفى Ouuأوى الذى يحكى عن الوسين Omisen الذى يقع فى الأسر على يد إيجانمجان Iganmigan وهنا لا يمكن العرض بطريقة المسرح الدائرى لأن

المسافة بين أ ، ب هى التى لها الأهمية الكبرى فى العرض . والغرض من الرقصة هو التحرك فى شبه رحلة بين أ ، ب وتعرض ٧ حركات رمزية لإظهار مدى قوة العدو ثم يصعد إجانميجان منتصرا . ويمثل شكل (١٠) المسرح شبه المستطيل بإقناع أكثر . فكل امرأة يجب أن ترقص حول شجر الأكوكو Akoko وتمكث لبعض الوقت على الحدود ثم تقترب من بوابة دار العبادة لتصل لحالة من البهجة وهى أقل معياد تقليد الآلهة العظمى .

المسرح المحاط بصورة

يوجد أمثلة قليلة لهذا الشكل المسرحى . وهو يبدو غريبا فى بيئة hعتادت أk تقدم كل عروضها فى الهواء الطلق . ولكن فى شكل (١) نجد شرحا لهذا الشكل. فى مهرجان أوليا Oluaفى أوس - أكيتى Osi - Ekiti، يظهر شخصان متخفيان فى منتصف الليل (يمثلان إله الأرض وزوجته) ويأتى الجمهور كله ليقف ويشهد عظمة هذا الإله . ويكمن سر شهرة هذين الشخصين أنهما يستطيعا أن يصبحا على إرتفاع ٢٠ قدم ويمكن أن يهبطا لدرجة قدمان فقط أو أقل ، وهذه هى معايير طبيعتهم . وما يحدث أن الجمهور يظل على بعد كبير من العرض المقنع وعندما يقترب الوقت من الظلام الحالك فى منتصف الليل (يقوم مخرجm العرض بتوفير ضوء خافت) ويظهر الشخصان كأنهما يزدادا طولا أو قصرا . وبهذا الشكل المسرحى ، لا يستطيع حتى أول شخص فى مقدمة الجمهور أن يرى إلا ظل شخص على بعد . وعندما يريد أحد الأشخاص أن يزداد طولا يتحرك ناحية الجمهور أو يذهب إلى أحد الأزقة التى يخرج منها

بديل له . وعندما يريد أن يبدو طويلا حقا يذهب خلف دار العبادة ويصعد فوق رصيف ليظهر بشكل أطول من الجمهور .

تعيين (تحديد) ساحة العرض

يعتمد نجاح دراما الطقوس بدرجة كبيرة على التفاعل بين الممثلين والجمهور. ويحاول المخرجون دائما تقييد الجمهور الذى يقوم بدوره بخرق القواعد لمعرفة ما يتم تقديمه . وهذا يحدث لأنه فى معظم الأحيان لا يوجد تحديد مادى واضح يفصل بين الممثلين والجمهور . ولذلك يستخدم المخرج البديل المؤقت لفض هذا التفاعل . وينقسموا لمجموعتين متباعدتين وهما المادى والميتافيزيقيا.

الادوات المادية

(١) فى بعض الأحيان كانت تستخدم الحبال لتقييد حركة الجمهور ويجب أن يكون الحبل متينا ينظم هذا رجال أقوياء يحملون أسواطا . مثل استخدام الحبل فى مهرجان أولوا Olua فى أوس – أيكيتى . Osi - Ekiti

(٢) فى بعض المهرجانات ، مثل مهرجان إيجنجان يقوم بعض رجال أفيجنجان بحمل الأسواط أو يحملها البوليس السرى . وقد أصبح هذا شيئاً هاماً فى طقوس إيجامنجان لكى يتيح مساحة كافية للعرض والتمثيل .

(٣) فى احتفالات كثيرة يكون هناك حلقة من قارعى الطبول حول العرض ليوفروا بذلك مساحة كافية للممثلين .

(٤) فى الاحتفالات مثل احتفالات الأجيمو يقوم مخرج المسرح بالتقدم أمام أجبو ليفسح الطريق له .

الادوات الميتافيزيقية

(١) فى احتفالات معينة ، مثل أوبيرين أوجوى Obiren Ojowu، يقوم الفتى بسكب بعض من شراب " سحرى " على الأرض فى شكل دائرى ولا يسمح لأحد بأن يتخطى هذه المنطقة وبهذا يتيح للممثل مساحة جيدة للأداء . ويقال فى بعض الأحيان أن من يخطو على هذا الشراب السحرى سيصبح عقيما. وهذه الليلة عادة ما كان لها تأثير كبير .

(٢) بعض ممثلى إيجانجان يعرف عنهم أنهم يقومون ببعثرة أشياء خطيرة (Eta) لها خصائص أكله على الأرض حول المساحة التى يقومون بالتمثيل فيها . ومن يخطو على هذه الأشياء ستخوله أرجل متضخمة (منتفخة) . وهذا أيضا يبعد الجمهور عن مكان التمثيل .

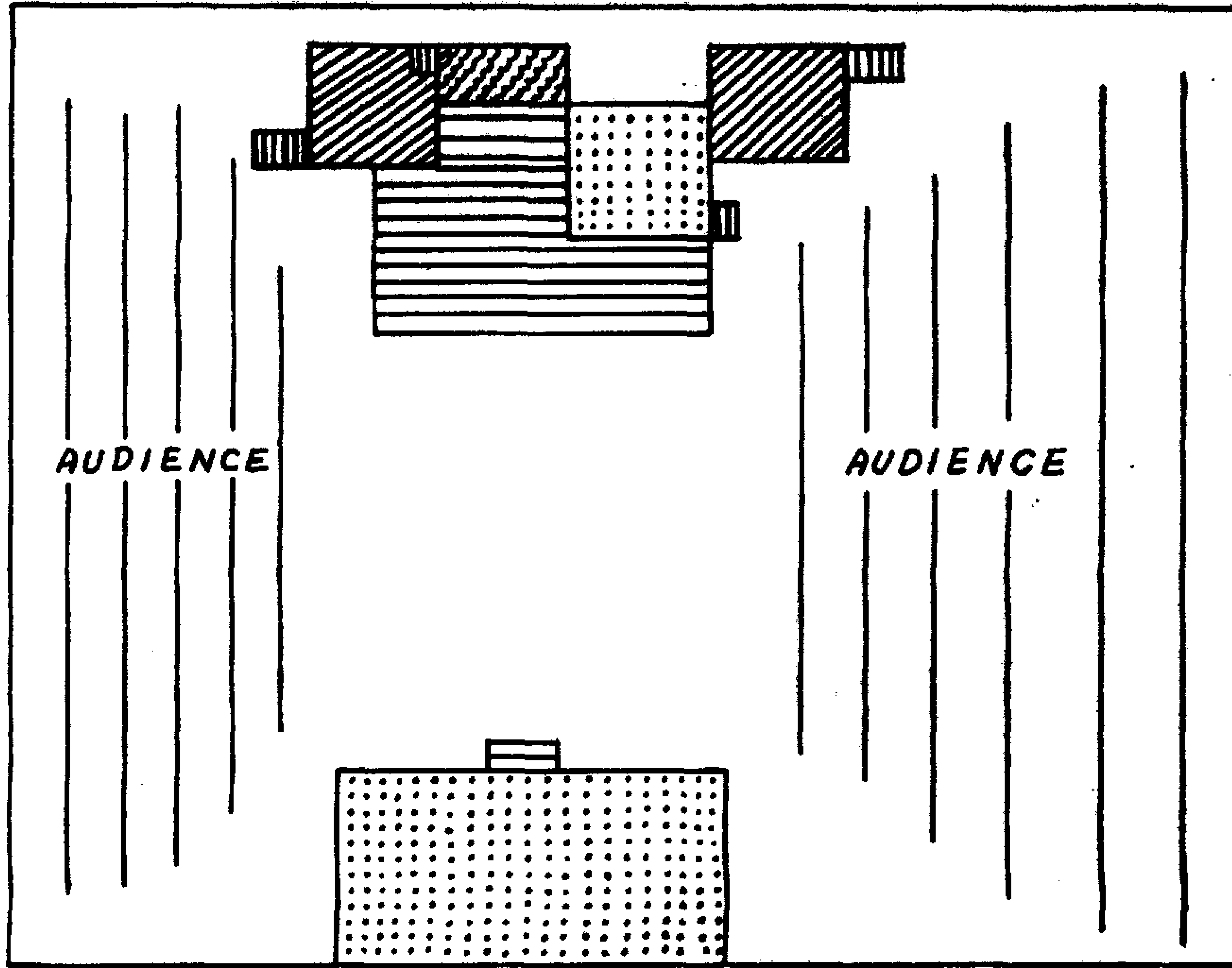
(٣) يحرم أيضا على الجمهور أن يلمس ملابس إيجانجان أثناء العرض . وهذا أيضا لكى يوفر مساحة كافية له لأداء العرض .

تلخيص

كل ما تم ذكره عن مواقع الأداء المسرحى وأشكاله فنه هو خصائص لدراما الطقوس اليوروبية تجعل لها ما يميزها عن غيرها . وهى أيضا عناصر لازمة

لكى تمنع هذا النوع من الدراما من الانقطاع عن أساسها الدينى والإلهامى. وفى هذا النوع الدرامى يوجد تفاعل بين الدين والترفيه . وما يمكن الوصول إليه من توفيق بين الاثنين يسمى دراما الطقوس . ولذلك فهذه الدراما ليست دراما أرسطية تماما، رغم أن هناك بعض الحلقات فى العروض الاحتفالية خاصة الرمزية والصامتة تطابق الأداء الدرامى التقليدى .

تعليقات الاشكال



LEVELS

1st RAISE (LOWEST)

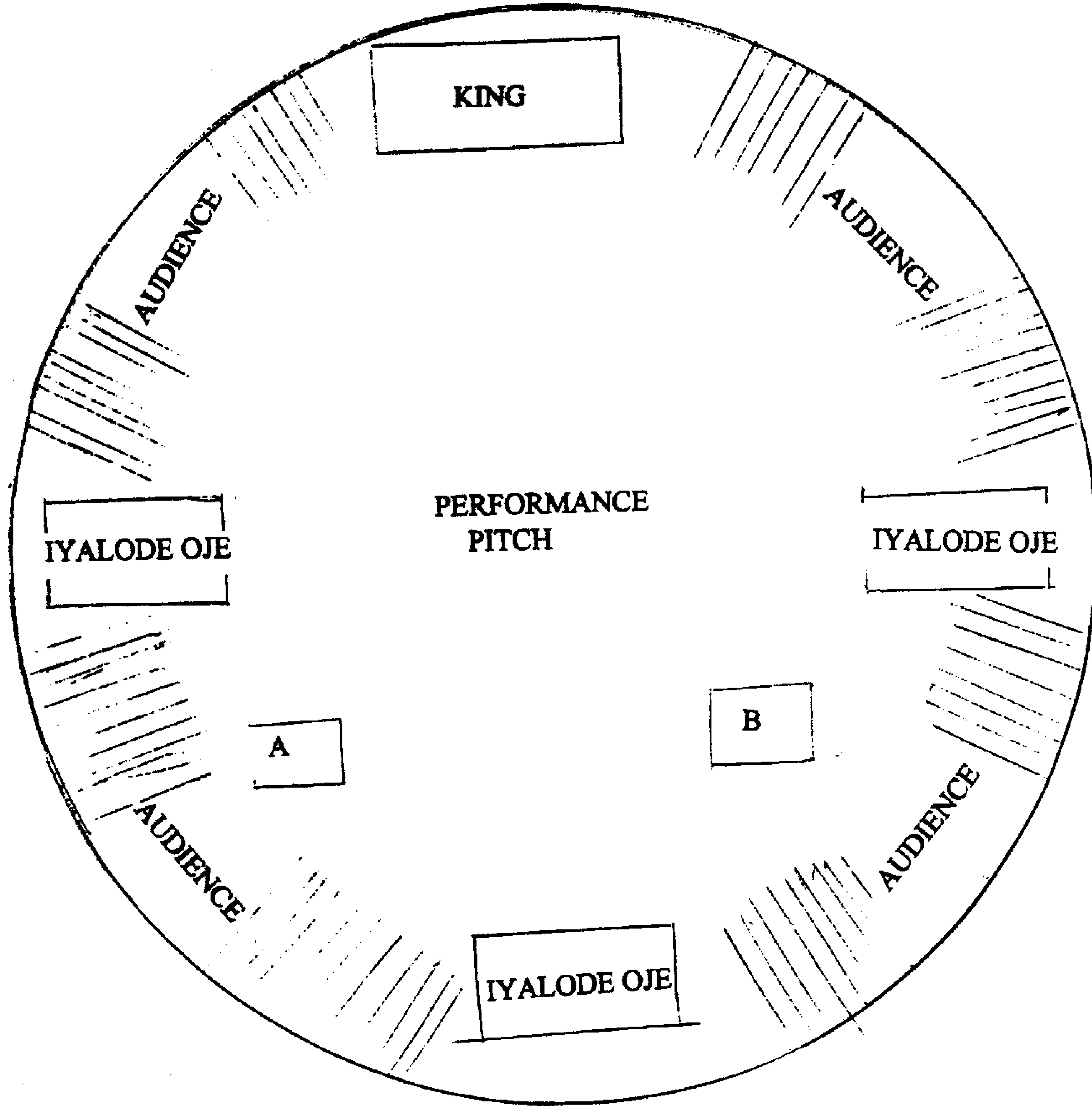
2nd RAISE

3rd RAISE

4th RAISE (HIGHEST)

شكل رقم ٢:

٢- تخطيط خشبة المسرح لتشكوادى ديتشيبى Chokwadi Ndechipi وايكينيسو يليفى Iqiniso Yiliphi .



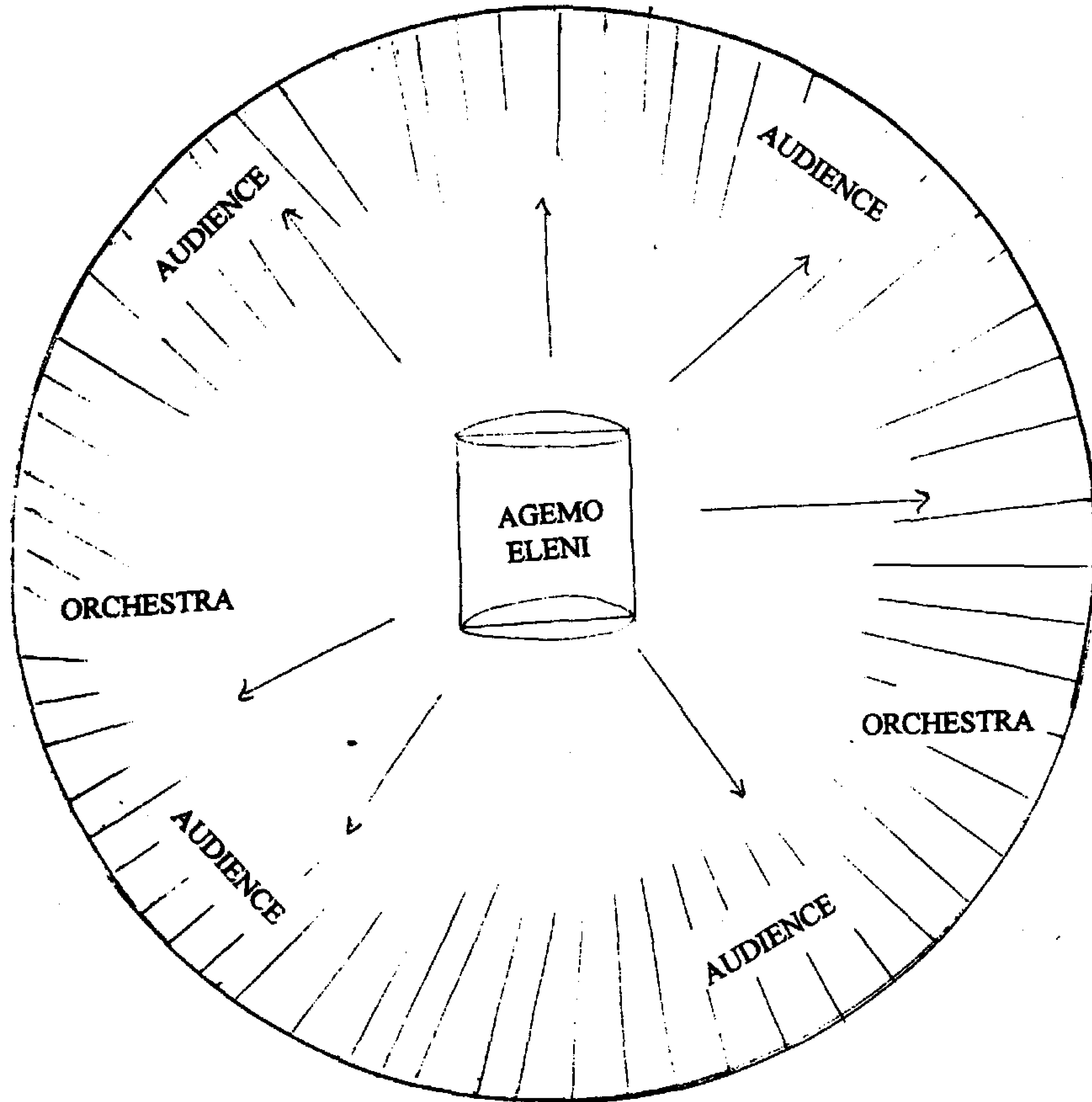
شكل رقم ٣ :

(شكل المسرح لعرض إيجانجان فى إيجيبو - أجبو) . أ ، ب الفرقة الموسيقية التى يمكن أن تكون فى الوضع أ أو ب . الأيالود أوجى الثلاثة يعتلون عورشا عالية . ووجودهم يؤكد تقدم الجمهور .



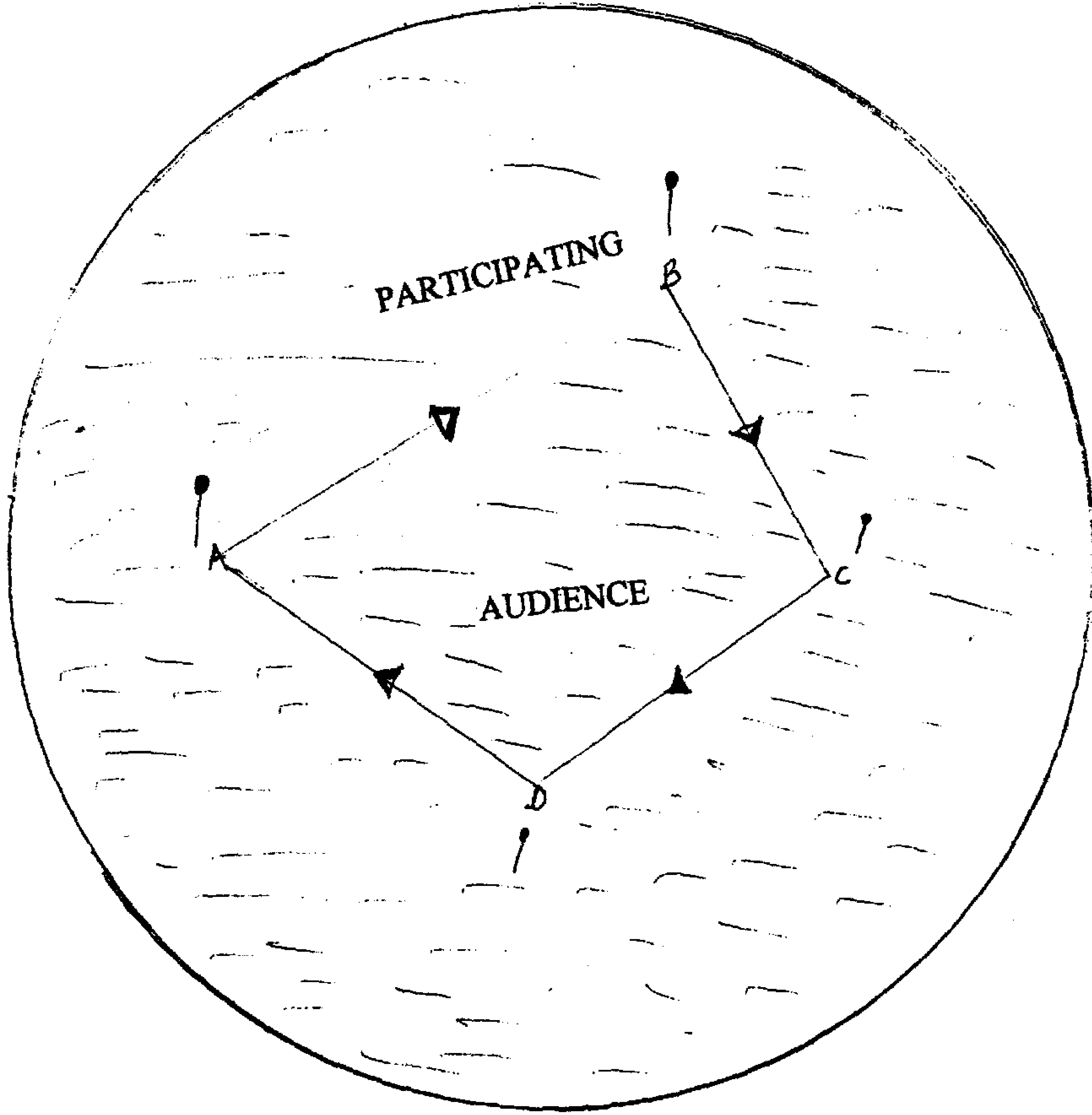
شكل رقم ٤ أ :

إله قديم يرقص فى إيماسون ، وتشير الأسهم إلى الممرات واتجاهات الرقص. ويخلى الممر أثناء اقترابه ثم يغلق وراءه . والجمهور فى ضوضاء واضطراب يكاد يكون خانقاً .



شكل رقم ٤ ب : (الشكل المسرحى لعرض أجيمو إلين فى إيماسون)

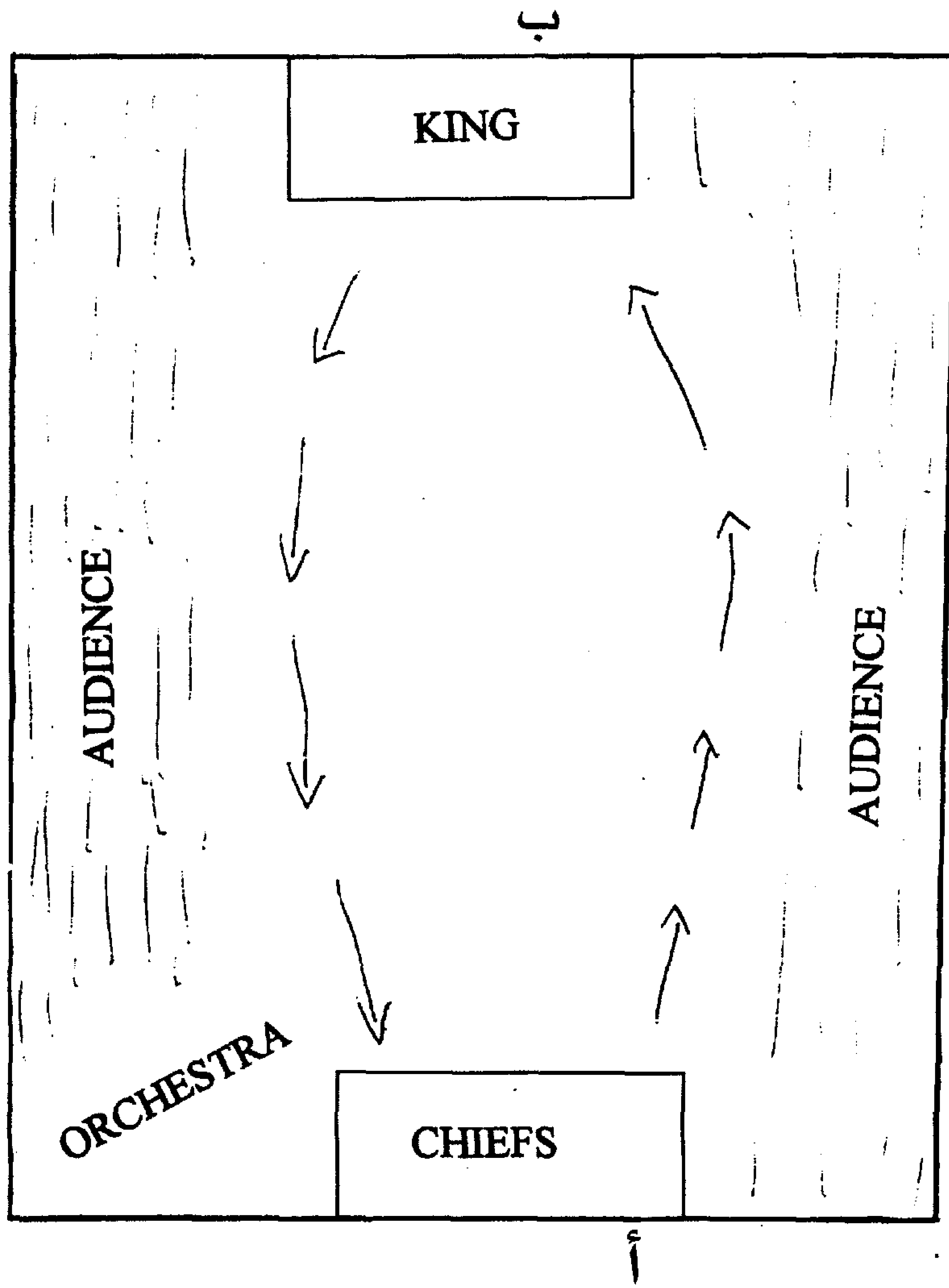
يشير السهم اتجاه الضفدع الراقص (الراقص الذى يؤدى قفزة الضفدع) . إيجمو ألين (اجيمو داخل الحصيرة) الذى يبلغ ارتفاعه أربعة أقدام هو فى الواقع رجل يرتدى سروالا ويغطى نفسه بحصيرة ليرقص ولكى يتم هذا الخيال يطلب من النساء أن يركعن أثناء رقصه .



شكل رقم ٥ : (الشكل المسرحى لمهرجان ماجيو فى إيكورودو)

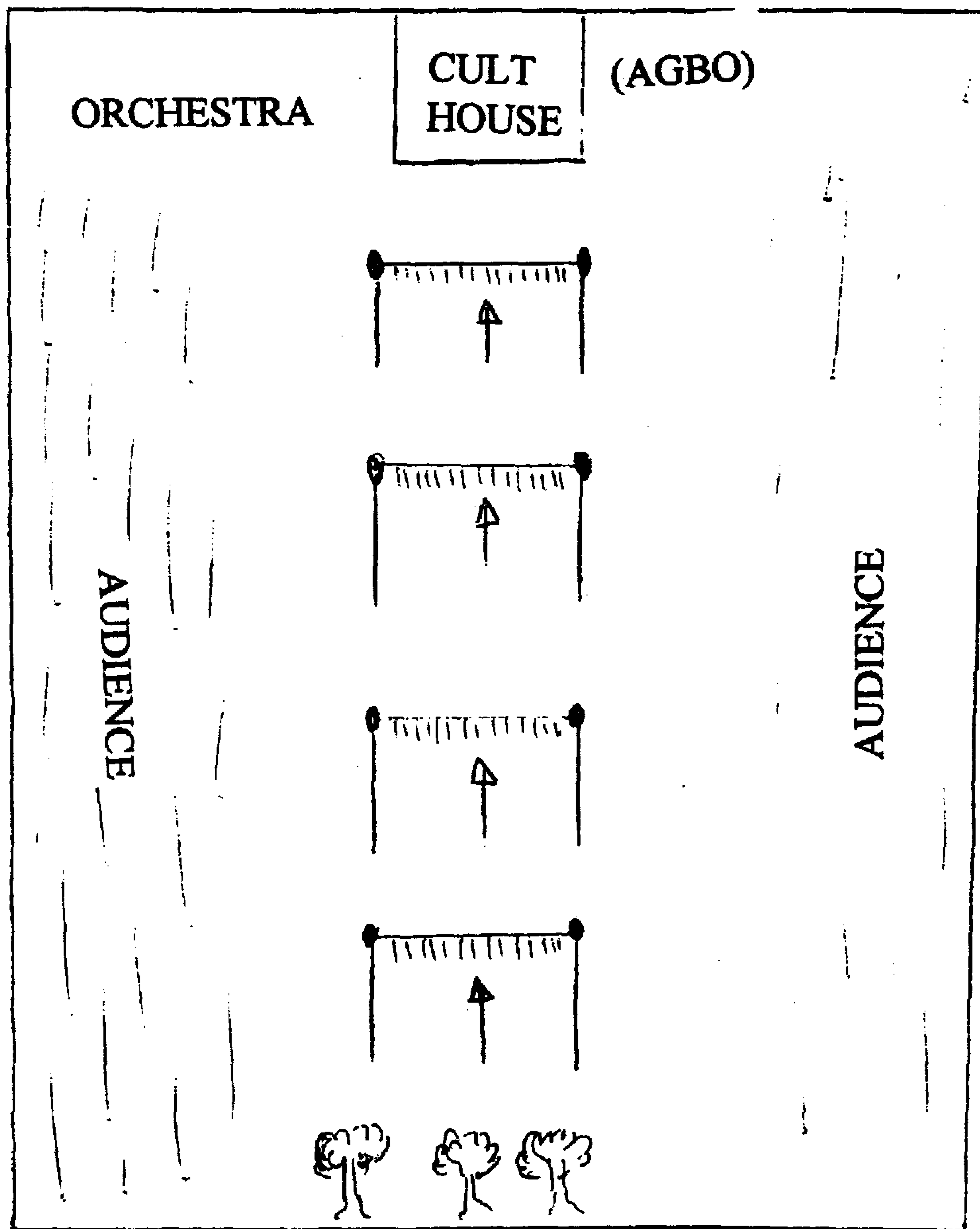
قادة الأغانى

ويكون الجمهور بأكمله الذى يبلغ عدده فى بعض الأحيان إلى ٥٠٠ شخص جالسا ولا يكون واقفا سوى قادة الأغانى الأربعة . ويقوم الجمهور المشارك بدور الكورس .



شكل رقم ٦ : (رقص أسيبا فى مهرجان أوسو فى أوى - إيجيبو)

اتجاه الرقص : مـ أ ـ ب . تشير الأسهم لوضع الراقص الذى يجعل الجمهور فى حالة من البهجة . وهذا البناء يصلح لمهرجانات الملوك والعظماء .

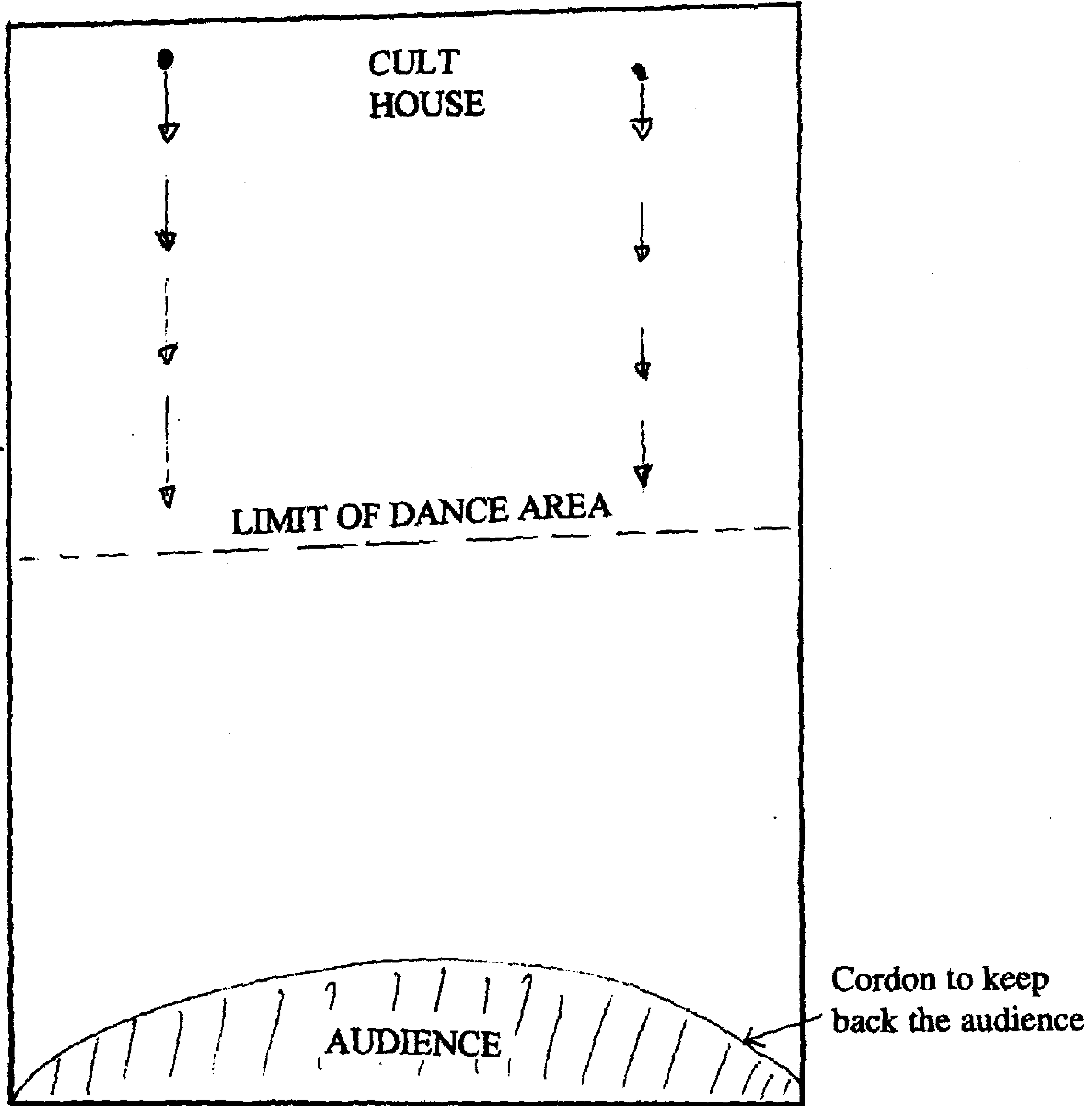


شكل رقم ٧ : (رقص نساء أولوويرى فى إيشور)

اتجاه الرقص

شجرتان من شجر الأكوكو لها أفرع النخيل والتى يمر خلالها الراقص .

جذوع شجر الأكوكو حيث يبدأ الراقصون رقصتهم .



شكل رقم ٨ :

رقص الممثلين المقنعين . اللذين باستطاعتهما أن يزدادا طولاً (حوالى ٢٠ قدما) وقصرا (حوالى قدمان) بإرادتهما ولكن فى الحقيقة تستخدم المساحة الشاسعة لإيهام الناس بذلك . وتكون الفرقة الموسيقية مختلفة .

(٦)

دور مسرح الجمهور فى التعليم الصحى فى نيجيريا

أوجا ستيف أبا Oga Steve Abah

صورة الرعاية الصحية

إن نظام الرعاية الصحية فى نيجيريا أمر مؤسف له . ولنبدأ بذكر هذا اللقاء:

فى سبتمبر ١٩٨٩ فى قرية صغيرة تسمى أونيوى Onywiei تعدادها حوالى ١٠٠٠ نسمة . وهو مجتمع زراعى يزرع فيه الرجال والنساء على حد سواء البطاطا ونوع من النشا وبطاطا الماء كمحاصيل دائمة ، فالزراعة على مستوى دائم مستمر .

تقع القرية على بعد ٣٠ كيلو متر من الجنوب الشرقى لأوتوكبو Otukpo مركز الحكومة المحلية وعلى بعد ٢٠ كيلو متر من طريق السيارات لأوتوكبو وبمجرد الوصول إليه أو يكونى مصحوبا بسحاب من التراب معلناً وصوله ، إن لم يكن تطفله ، لهذه القرية المعزولة عن العالم الخارجى بشبكة من الأنهار الصغيرة. وأفضل وقت لدخول هذه القرية هو فى شهور الجفاف (نوفمبر - مارس) لأنه يصعب دخولها فى الشهور المطرة من إبريل إلى أكتوبر .

كان مقرراً وصول اثنين من اتحاد المسرح الشعبى النيجيرى لهذه القرية فى ١٣ سبتمبر لتنظيم الأسواق لمسرح ورشة عمل التنمية المتحدة لشهر ديسمبر . كانت الطبيعة هناك خضراء ،فالحشائش وفيرة والغابات ممتلئة . وعلى النقيض من ازدهار النباتات ، كان أهل القرية يبدو عليهم المرض والضعف . كثيرون منهم كانوا يسعلون ويظهر عليهم أعراض الملاريا وسوء التغذية . وتكتمل هذه الصورة الحزينة بطفل عمره خمس سنوات تدعو صورته للشفقة .

كنت فى جوله لتحية أهل القرية ثم رأيت طفلاً فى الخامسة من عمره جالسا على الأرض بعيداً عن جدته . وتطير الحشرات حوله ويبدو عليه المرض والضعف . ولاحظت بعض التقرحات فى ساقه . قمت بتحية جدته التى لم تكن صورتها أفضل حالا من حفيدها . كانت تبدو على غير ما يرام وتجلس محدقة بالطريق كما لو كانت تنتظر وصول شخص ما ، كانت الجدة تدعى أجيبجى . Oigije

قمت بتحيتها وسألتها عن أمر هذا الطفل ، واجابت أنها لا تعلم وطلبت من الطفل أن ينهض وأعتقد أنها فعلت ذلك لتجعلنى أفحص الطفل واكتشف ما به . فنهض بصعوبة ولكن لكى يصل للمكان الذى تجلس فيه جدته ، يحتاج أن يرتكز على عصاوين ولكن ذلك ليس لأن إحدى قدميه مصابة ولكن لضعفه الشديد الذى يجعله غير قادر على الاعتماد على نفسه فى السير .

وأنا لست بطبيب، ولكن بمشاهدتى الطفل ، الذى لم تناديه جدته باسمه أبدا، أستطيع أن أقول إنه يعانى من سوء التغذية . وفكرت بعد أن تركت الطفل كيف يمكن لاتحاد المسرح الشعبى النيجيرى أن يخاطب أمثال حالة هذا الطفل . بعد ثلاثة شهور من هذا اللقاء عدنا فوجدت الطفل قد مات [1] .

يوجد عدد من القضايا والموضوعات مرتبطة بهذا اللقاء . أولا أن هناك تجاهلاً وإهمالاً كبيرين للحياة الريفية التى تمثل مشكلة كبرى للتنمية فى نيجيريا . وحقيقة أن هذه القرية التى يصعب الوصول إليها تمثل مشكلة كبيرة وخاصة أن هناك عدداً كبيرا من القرى المشابهة فى إنحاء البلاد . فهناك كثيرون من الأباء الذين ليس لهم علم ببرنامج الوقاية الموسع أو الرعاية الصحية الأولية. وأحد أسباب هذا الجهل هو عدم وجود الطرق والكبارى التى تتيح الوصول لهولاء القرويين . وبالتالى يصعب تقديم التسلية لهؤلاء لسببين : أولاً : عدم توافر الراحة أو الطاقة. وثانيا عدم وجود الرعاية الصحية . إضافة لذلك: عدم وجود طرق ميسرة للوصول لهذه القرى . ورغم ذلك فإن هؤلاء المزارعين هم أكثر من يدفع الضرائب وأكثر من يقوم بالإدلاء بأصواتهم بطريقة حماسية ومتعصبة أثناء الانتخابات . وهم لا يكسبون من وراء هذا الاتساق وهذا الحماس فى تحقيق حقوقهم المدنية .

ولذلك فأزمتهم تكمن فى الجهل وقلة المعلومات . والمصدر للتمتع بحياة صحية هو الممارسات الطبية المحلية. ورغم التأثير الكبير لطب الأعشاب فى

---

(١) اتحاد المسرح الشعبى النيجيرى نتاج تطور الـ Ngo قام بعمل ورشة عمل لمسرح التنمية فى ديسمبر من ٧ - ٢٢ عام ١٩٨٩ فى قرى أوتوبى وأدانكارى وأوينوى .

هذه الأماكن ، إلا أن القرويين يفضلون العلاج على الوقاية واتخاذ الاحتياطات اللازمة لمنع ظهور المرض واستمراره . ولهذا فهناك حاجة ملحة للملازمة بين الطرائق المحلية والغربية من أجل مواجهة مثل هذه الظروف الطارئة . إيجانيا Aganya التى تعيش فى قرية تبعد عن أونيوى ٢ كيلو متر ، لا حاجة لها للسير مع فريق للمواليد التقليديين لتسليمها طفلها الثانى الذى ولد بعد الأول بـ ١٢ ساعة ونصف ولا داعى بعد ذلك لعدم وفاة توأمها[٢].

ويحدث كثيرًا أن تموت النساء أثناء الولادة . فتموت ٢١ سيدة من بين ألف سيدة فى نيجيريا أثناء الولادة . ويموت حوالى ٣٠٪ من الأطفال قبل بلوغهم الخامسة . ومعدل الحياة فى نيجيريا ٥١ عاما مقارنة بـ ٧٥ عاما فى المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية . ورغم ذلك لا يشير هذا الرقم للحياة الريفية . فهذا ينطبق فقط على سكان المدن لسببين : أولاً : يتمتع سكان المدن برعاية صحية أكثر من القرويين . نظرا لقدرتهم على دفع تكاليف الرعاية الطبية ويمكن لهم الوصول للعيادات والمستشفيات بسهولة . وهذا لوجودها فى مراكز مدنية .

وثانياً : أن سكان المدن يتمتعون برقابة غذائية وبالطبع تؤثر نوعية الغذاء على البيئة الريفية ومدى الرعاية الصحية بها . وفى وقت الحصاد ، يبدو على

---

(٢) " أراء عن المسرح الشعبى : الشفهية كتعريف للحقائق الحديثة " لأوجا آبا Oga S. Abah فى مؤتمر عن " مصطلحات حديثة وتعبيرات بديلة " جامعة بايرون ، ألمانيا (من ١٨ - ٢١ يونيو ١٩٩٢) .

القرويين مظاهر الصحة - رغم وجود أعراض سوء التغذية الملاصق لهم - وهذا بالمقارنة بمظهرهم أوقات المجاعات . ويمكن لمعدل العمال النيجيريين أن يحقق موازنة صحية بمرور السنوات .

وثيقة الصحة النيجيرية

ويحدث كل هذا ضد ما تنص عليه وثيقة الصحة القومية التى أعلنت فى ١٩٨٨ التى تقول بأن " الهدف هو تحقيق مناخ صحى لكل المواطنين بحلول عام ٢٠٠٠ ، وما بعدها" تأخذ الوثيقة نص الرعاية الصحية الأولية كمدخل لتحقيق هذا الهدف لكل مواطنى نيجيريا . تقر الوثيقة تعريف ألما آتا Alma Ata للرعاية الصحية الأولية الذى يقول : -

تعد الرعاية الصحية الأولية ضرورة ملحة تعتمد على أساليب عملية وعلمية واجتماعية مقبولة وإتاحة الفرصة لدخول التكنولوجيا لكل الأفراد والعائلات فى المجتمع، وبمشاركتهم الكاملة، ومن خلال تكاليف متاحة للجميع للحفاظ على الاعتماد الذاتى والتقرير الذاتى فى طريق التنمية (٣) .

تقوم هذه الوثيقة على أساس تحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية والعنصر الثالث فى هذه الوثيقة هو تحمل الحكومة المسؤولية تجاه توفير الرعاية الصحية للمواطنين : -

---

(٣) ورد ذلك فى وثيقة وخطة الصحة القومية ، وزارة الصحة الفيدرالية لاجوس ، نيجيريا ، أكتوبر ١٩٨٨ ص ٧ - ٨ .

تكون كل الحكومات الاتحادية مسؤولة عن الرعاية الصحية للشعب التى يمكن تحقيقها من خلال توفير الخدمات الاجتماعية والرعاية الصحية المناسبة .

(وثيقة الصحة القومية ، ص ٨)

ورغم مرور أربع سنوات على صدور هذه الوثيقة إلا أنه من الصعب الجزم بنجاحها . هذا إذا تتبعنا الإحصائيات التى تقول بأن الحال لم يتحسن بعد ، فلم تصل بعد الرعاية الصحية والخدمات للحد المناسب . فهناك ٣٥٪ فقط من تعداد نيجيريا الذى يبلغ ٨٨,٥ مليون يشترك فى الخدمات الصحية الجديدة . ولنتأمل معا هذه الأرقام .

- معدل الوفيات : ١٦ لكل ألف .

- معدل المواليد : ٥٠ لكل ألف .

- معدل وفيات الأطفال : ١٤٤ لكل ألف من سن سنة إلى ٤ سنوات .

- معدل وفيات القُصّر : ٨٥ لكل ١٠٠٠

ويزداد هذا المعدل من ١٠٠ - ١٦٠ فى المناطق الريفية (هذه الأرقام طبقا لوثيقة الصحة القومية) .

- تموت سيدة نيجيرية كل ١٠ دقائق نتيجة لمشاكل الحمل . وهناك أيضا مشكلة الأمراض المهبلية المنتشرة فى الشمال . رغم أن تعداد نيجيريا يبلغ ٢٪

فقط من تعداد سكان العالم . فإنها تمثل نسبة ١٥٪ من معدل الوفيات للأمهات عالميا . (الأرقام طبقا لتقرير أعدته مؤسسة ماك أرثر لبرنامج السكان فى نيجيريا) .

- وهذه الأرقام ليس من المنتظر تغيرها بحلول عام ٢٠٠٠ ، وتعد هذه السنة السحرية لى وللعديد من سكان الدول النامية مثل عام جورج أورويل ١٩٨٤ .

- الصحة للجميع من خلال الخصخصة ؟ .

الحقيقة التى تواجه سكان نيجيريا هى انهيار نظام الصحة الحكومى ومستشفياته . ومن أمثلة ذلك قلة عدد الأطباء فى المستشفيات الحكومية . وليس السبب فى ذلك هو عدم وجود أطباء مدربين وللحق فإن عدد الأدباء الناتج سنويا من معاهد التدريب فى تزايد ولكن هناك الكثيرين منهم الذين يفضلون العمل بالقطاع الخاص ومعدل الأطباء فى نيجيريا هو ١ لكل ٢٠٠٠٠ شخص . وهذا بالطبع أقل بكثير من معدل الأطباء العالمى الذى تقره منظمة الصحة العالمية وهو ١ لكل ٥٠٠٠ شخص .

بالإضافة لذلك ، هناك نقص شديد فى العقاقير الضرورية فى المستشفيات. علاوة على ذلك فإن العقاقير المتاحة باهظة الثمن، وليست فى متناول مواطنى نيجيريا البسطاء . أيضا الانتظار لساعات طويلة لكى يستطيع المريض الدخول للطبيب فى المستشفيات الحكومية . كل هذا أدى إلى اتجاه عدد كبير من مواطنى نيجيريا للمستشفيات والعيادات الخاصة . ولم يكن ذلك بناءً على

رغبتهم، ولكنهم أجبروا على ذلك نظراً للأسباب السابقة فهم يفضلون العيادات الخاصة على الانتظار لساعات طويلة فى المستشفيات العامة ومواجهة الأسعار الباهظة للعقاقير . وأدى ذلك إلى انتشار المستشفيات الخاصة فى الخمس سنوات الأخيرة .

يتضح من كل ذلك أن نظام الرعاية الصحية أصبح عملاً تجاريًا . ولنتأمل سوياً تكاليف الخدمات الطبية والفرق بينها وبين المستشفيات العامة والخاصة:-

نوع الخدمة	المستشفيات العامة	المستشفيات الخاصة
حجز العيادة الخارجية	٥ عملة نيجريا نيارا	٢٠
الاستشارة	مجانا	٢٠
رعاية الحوامل	٥٠	٥٠٠
ولادة عادية	٢٠٠	٣٥٠
ولادة قيصرية	غير متاحة	٥٠٠
العمليات الجراحية: للمتميز	٨٥٠	١٥٠٠
متوسط	٥٥٠	----
العادى	٣٥٠	٣٥٠

زادت هذه الأسعار بمعدل من ٣٠٠٪ إلى ٧٠٠٪ من عام ١٩٨٦ إلى عام ١٩٩٢ خاصة فى المستشفيات العامة [٤] هذه الإحصائيات تؤكد أن الصحة للجميع يبقى حلم لحوالى ٧٠٪ من سكان نيجيريا .

دور مسرح الجمهور فى التعليم الصحى

لعلنا نتساءل ما دور مسرح الجمهور أو المسرح العام فى ظل هذه الظروف من الإهمال والفجوة الكبيرة فى نظام الرعاية الصحية والظلم الاجتماعى ؟ هل سيقوم هذا المسرح بتشجيع سياسة الاعتراض والرفض ؟ وهذا ليس الغرض منه إيجاد خلاف بين الرفض والقبول، ولكنها مفاوضات لحدوث توازن بين نقطتين متناقضتين .

الاتجاه لعمل برنامج تنمية يتضمن الرعاية الصحية فى الدول النامية يتطلب تنفيذه خمس سنوات . وفى معظم الإحيان تكون هذه البرامج غير متقنة ولا تدخل خطة التنمية حيز التنفيذ وتبقى مجرد إعلان . ولكى تصبح التنمية حقيقة يجب أن يشارك كل الأفراد والهيئات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبذلك يتحقق توزيع عادل ومتساوى للموارد ومستوى المعيشة. كما يذكر جوليوس نيريرى Julius Nyerere فى كتابه " الإنسان والتنمية " .

---

(٤) الأرقام المذكورة عن المستشفيات العامة طبقا لمستشفى جامعة أحمد وبيلد التعليمى والمستشفيات الخاصة طبقا لإحصائيات مستشفى ليس فى زاريا.

(٥) " الإنسان والتنمية " ليوليوس نيرى Julius K. Nyerere لندن ، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤ ص ٢٧ .

" إن التنميـة تنتج الحـرية، ولكن لا يمكن أن تنمى البـشـر وإنما يجب على الناس أن يطوروا أنفسـهم ....، وهذا يحـدث بأخـذ قـراراتهم بأنفسـهم... وبمشاركتهم الكاملة - كى تحدث المساواة. فى المجتمع الذى يعيش فيه الإنسان".

إن الإنسان هو محور التنمية . وبالتالى يجب أن توفر التنمية الصحية الجيدة للإنسان . أى أن تنشأ نظامًا صحيًا مناسبًا ومتاحًا لكل فرد . وأن توفر للإفراد الأمن الغذائى بأسعار مناسبة . ويجب أن تتاح للفرد حرية الاختيار والتعبير . وأن يشارك فى الأمور المدنية والسياسية . وبذلك يتحقق للفرد الحرية الكاملة فى مجتمع ديموقراطى . ولذا سنواجه حقيقة أن مثل هذا الفرد وهذا المجتمع سيصبح مجتمعا مثاليا وسيبقى كذلك فى السنوات المقبلة .

يكمن دور مسرح الجمهور فى ظل هذه الظروف فى كونه يساعد على تشجيع ومساندة خطط التنمية البديلة . ويعمل أيضا كوسيلة اتصال للتنمية . ويعمل هذا النوع من المسرح فى نيجيريا لتحقيق هذه الوظائف فى مجالات الزراعة والصحة يستطيع مسرح الجمهور فعل الكثير لما يتمتع به من خصائص .

مسرح الجمهور

يعرف مسرح الجمهور فى إفريقيا بالمسرح العام أو الشعبى أو مسرح التنمية أو مسرح التنمية المتكاملة . كل هذه الأسماء تشير للمسرح نفسه . ومسرح الجمهور يهتم بمناقشة مشاكل الناس بلغتهم وأشكالهم الفنية ومصطلحاتهم . وبهذا يكون له تأثير ثقافى قوى . فهو يحترم الخلفية الثقافية للبيئة التى يعرض

فيها والتى يعمل من خلالها لينال القبول . وما نبغى إثارته هنا هو مكانة الثقافة فى التواصل والبيئة . وبما أن مسرح الجمهور يدرك العوامل الثقافية فإنه يصبح وسيلة لدمج الثقافة مع التنمية أو فى طريق التنمية . ويختص مسرح الجمهور بمناقشة موضوعات الناس والقضايا الشرقية . ولهذا فهو يتناول الموضوعات ذات الصلة المباشرة بالجمهور . وهو يتطلب مشاركة الجمهور، وبهذا يولد نوعًا من المناقشات الحميمة والمعضلة للموضوعات التى يطرحها، وبذلك يجعل الأفراد يساهمون فى بناء المجتمع . وهذا التداخل بين الأفراد يجعل لديهم ثقة بأنفسهم وبقدراتهم . وينتج عن ذلك هوية جماعية ومفهوم اجتماعى . ويصبح الطريق ممهداً لمسرح الجمهور للعرض . وهو بحق مسرح لخلق نوع من الوعى والسلطة مما يجعله ممتعًا لمزجه بين التسلية والترفيه . ومما يجعله مقبولا أيضا اهتمامه بالاحتفال والابتهاج بالحياة، رغم المشاكل العديدة التى يواجهها القرويون الفقراء. فهم يسعون للحياة والابتهاج وتحقيق السعادة ، ويرون أحلامهم وقد تحققت، فهم يواجهون المشاكل لإيجاد الحل المناسب لها . وفى هذه البيئة يمكن تقديم المشكلة من خلال أغنية أو رفض . وتقديم الحل والاحتفال بإيجادة الأغانى والرقصات ودقات الطبول . ولذا فإن الفن الشعبى يصبح وسيلة قوية لتحليل قضايا المجتمع وتحديدها.

دراسات الحالة

(١) مشروع مركز مرضى الجذام : مسرح للمعلومات والعلاج النفسى، اقرأ هذا السيناريو (النص) : -

رجل وامرأة تم معالجتهما من الجذام ثم عاد كل منهما إلى قريته . ورغم معالجتهما إلا أنهما منبوذان من المجتمع لأن الناس تتصور أن من يصيبه هذا المرض لا يمكن أن يشفى منه . وهناك اعتقاد شائع بأن هذا المرض لعنة وعقاب يصيب الشخص الشرير .

هذه الصدمة النفسية والضغط العصبى لم تستطع المرأة تحمله فعادت إلى مركز علاج الجذام وطلبت أن تبقى فيه للأبد رغم أنه تم علاجها نهائيًا . فقام الطبيب بإسداء النصيحة والمشورة لها بإن تعود لبيتها وتمارس مهنة الحياكة التى تعلمتها أثناء فترة علاجها فى المركز .

بينما تعرض الرجل للكثير من ألم المعارضة والرفض لوجوده فى قريته فتطلب المرأة من الرجل أن يتعاونا على محاربة ما يتعرضان له من آلام من قريتهما وانتهى الأمر بهما بالزواج . وبدأت المرأة فى ممارسة مهنة الحياكة وقام الرجل بإنشاء محل للنجارة التى تعلمها هو أيضا أثناء فترة بقائه فى مركز علاج الجذام . وبالطبع واجها الكثير من العقبات فى البداية ولكن جودة إنتاجهما جعلت لهما عملاء كثيرين .

وأصبحا من العناصر المنتجة فى المجتمع وفى تنظيم برنامج التعاون الذاتى وأصبحا من أصحاب الآراء السديدة . وأصبح المجتمع الذى نفر منهما فى البداية أول من اعترف واعتمد على قدراتهما .

ويتضح من هنا عدة نقاط ، أولاً : أن مرضى الجذام يعاملون بقسوة شديدة ونفور من المجتمع . ثانياً : يعلق فى ذهن الناس الكثير من الخرافات عن أسباب

إصابة الشخص بهذا المرض . ثالثاً : المريض بالجذام مثله كمثل أى فرد آخر فهو عضو نافع ومنتج فى المجتمع رغم مرضه .

والجذام هو مرض من الأمراض ينتشر فى المناطق الحارة ويغزو الجسم خاصة الجهاز العصبى . وتكون نتيجته التورم والشلل والفقد التام للأجزاء المصابة بالغرغرينا . وأكثر الأجزاء عرضة للإصابة هى الأصابع والأنامل والأنف والأعين التى تصاب بتشوهات خطيرة . ومازال هذا المرض مثارًا للقلق من الشعبى النيجيرى . فهناك شائعات عن هذا المرض بأنه وراثى وأنه لا علاج له وأنه لعنة . ولكى تكتمل المشكلة فإن عدداً قليلاً من الأطباء يوافقون على العمل بمراكز علاج الجذام فمثلاً لا يوجد طبيب نيجيرى واحد فى مركز زراريا لعلاج الجذام.

من إيجابيات مشروع مراكز مرض الجذام عام ١٩٨٦ ، ١٩٨٨ تعريف الناس بنوعية المرض وأعراضه وإلى من يتوجهون لطلب المشورة والمساعدة . وتعريفهم أيضا بمدى المعاناة والألم النفسى الذى يسببه المرض للمريض وخاصة عند محاولته الرجوع والاندماج مرة أخرى فى مجتمعه . وكان من أهداف المشروع أيضا تشجيع الأطباء على العمل بهذه المراكز لمساعدة المرضى ومحاربة هذا المرض .

وكان السيناريو السابق يعالج مشكلة تأهيل المرضى وقد توجه المشروع أيضا نحو الحقائق الأساسية ونقاط سوء الفهم والمعرفة بهذا المرض . واكتمل هذا بالمسرحية الثانية .

السيناريو الثانى

مجموعة من الممثلين يظهرون على خشبة المسرح يحملون إعلانات عن أعراض ومراحل الجذام . ثم يظهر الطبيب لكى يشرح للجمهور ما جاء فى هذه الإعلانات :

العلامات الأولى : بقع بنية على الجسد وعندما نحاول وخزها بأى شئ حاد لا يحدث أى تأثر . وفى هذه المرحلة يكون من السهل علاج المرض . وتختفى هذه البقع . وعندما تظهر مرة أخرى بعد فترة من ٦ شهور إلى سنتين يبدأ المرض فى مهاجمة أجهزة الجسم : الأصابع ، الأنامل ، العيون ، الأنف ، ... وفى هذه المرحلة أيضا يمكن علاج المرض ولكن تحدوه بعض الأضرار وتأخذ وقتا أطوال فى العلاج . وهو ليس بمرض وراثى ولا هو لعنة تقع من الرب . على شخص شرير .

يظهر اثنان من الممثلين يكشفان للطبيب بقعا بنية على جسدهما ويريدان معرفة ما إذا كانت هذه البقع تشير لإصابتهما بالمرض . فيؤكد الطبيب أن أحدهما مصاب بالمرض ولكن الآخر سليم . ويتم إحالة الشخص المصاب إلى مركز زرايا لعلاج الجذام .

أجريت أبحاث مع الأطباء والمرضى فى مركز زرايا حول حقائق هذا المشروع وكانت المسرحيات تعرض فى هذا المركز وفى قريتى مياجانا وتودان ساركى . وتبعد قرية مياجانا Maigana 20 كيلومتر عن جامعة أحمد وبيلو فى الشمال

الشرقى فى الاتجاه لجوس Jos، وتبعد قرية تودار ساركى Tadun Sarki 6 كيلو متر عن سد الجامعة .

وأثناء العروض كان هناك استجابة قوية من المرضى فى المراكز . وذكروا أن هذه المسرحيات عكست مشاكلهم بدقة وعبر بعضهم من عدم قدرتهم على مواجهة رفض المجتمع له وذكر البعض أنهم لا يبغون العودة لديارهم مرة أخرى بعد اتمام العلاج . وأثناء العرض فى قرية مياجانا صعد أثنان من الجمهور للكشف عن بعض البقع فى أجسادهما . وكانا يرغبان فى أن يفحصهما الطالب الذى يقوم بدور الطبيب فى المسرحية . وبعد عرضها فى قرية تاندان ساركى بثلاثة أيام حضر أحد الطهاة للجامعة راغباً فى المساعدة بعد كشفه عن إصابته بمرض الجذام .

ازمة العمليات

رغم كل الإيجابيات الناتجة عن هذا المشروع فقد كان مجرد تدريب، وليس برنامجًا تتبعه مجموعة من النشاطات . ولنجاح مشروع تنويرى كهذا نحتاج المعلومات للانتشار لفترة طويلة من الوقت . ويحتاج الأمر لتهدئة الآلام الناتجة عن التشوهات الجسدية التى يتحملها المريض طوال حياته . ويحتاج أيضا لوجود مشورة ورعاية دائمة لإصلاح الآلام النفسية المزمنة التى ستظل مؤلمة طالما يعبس المجتمع فى وجه المصاب . ودور المسرح فى التعليم الصحى هو إصلاح هذه الآلام النفسية، بينما يكون لمسرح الجمهور دور قاصر على وضع النهاية لهذه الآلام . وهذه النهاية تكمن خارج المسرح من خلال المعاهد والمؤسسات وغالبا لا تملك

المنظمات المسئوولة عن انتشار هذا المسرح القدرة على انشاء المعاهد والمؤسسات لكى تتعامل مع آثار حركاتها ونشاطاتها .

(٢) الأمراض المهبلية : تأهيل طبى أم إصلاح ثقافى ؟

تنتج الأمراض المهبلية عن حالات الولادة المتكررة ، وهو عبارة عن صنع فتحة بين المثانة والمهبل . هذا القطع يعرف عاميًا بقطع (غالبا الختان) Gisdhiri ويقوم به الحلاق ليتسع الممر لولادة الطفل . ومن جراء هذا لا تستطيع الفتاة التحكم فى التبول نظرا لمبالغة الحلاق فى القطع . وإذا اخترق القطع الشرج سيفقد المريض (أو لنقل الضحية) القدرة على التحكم فى التبول والتبرز وبهذا تكون الزوجة مصدر نفور لزوجها حيث إنها تصبح بذلك " نجسة " !

تكثر هذه الأمراض بين الفتيات من سن ١١ : ١٥ سنة حيث يتزوجن فى هذه الأعمار الصغيرة ، وتقوى هذه المشكلة بين مسلمات شمال نيجيريا حيث يُنظر للزواج المبكر على أنه حماية للبنات . ويتحول الكثير من الزوجات "الأطفال" اللاتى يفتقرن إلى الرعاية الصحية للتسول فى الشوارع لاستمرار ممارسة الحياة . والقليل منهن يجدن مكانا فى مستشفى جامعة أحمد وبيلو فى زاريا للعلاج . وتوجد مراكز لعلاج هذه الحالات أيضا فى كانو Kano ولكن الطريق طويل والمشكلة تتفاقم .

هناك منظمتان غير حكوميتين تعنى بأمراض النساء المهبلية هما : " البناء فى نيجيريا " و"اتحاد مسرح نيجيريا الشعبى". المنظمة الأولى تحارب القضايا

الخطيرة من خلال الزواج وحقوق الملكية . والمنظمة الثانية تهتم بتشجيع المشاركة فى عملية التنمية . وتبادل المعرفة من خلال المسرح الشعبى والاستراتيجيات الأخرى.

وكان هناك الكثير من النشاطات لمواجهة مشاكل الأمراض المهبلية . كان من بينها ورشة عمل ليوم واحد نظمتها منظمة " النساء فى نيجيريا " فى ٢٥ نوفمبر ١٩٩١ وكانت الدراما جزءً من عملية التوعية . وكان موضوع المسرحية التى قُدمت بسيطا ومباشرًا وكانت بعنوان " ورطة النساء " .

تزوجت فتاة فى الثانية عشرة من عمرها اسمها ميمونة من رجل وكان متزوجا بالفعل من ثلاث أخريات . وكانت ميمونة قد أُجبرت على الزواج من هذا الرجل العجوز .

بعد زواجها بفترة قصيرة أصبحت حاملاً ... واستدعيت القابلة لمساعدتها فى ولادة الطفل . وكانت عملية الولادة صعبة ومعقدة وعندما فشلت كل محاولات القابلة فى ولادة الطفل قامت بإعطائها مزيج من الأعشاب وعندما فشلت فى ولادة الطفل قامت القابلة بعملية القطع .

ثم أسرعوا بميمونة للمستشفى فى النهاية بعد ثلاثة أيام من الولادة الطفل ، أصبحت ميمونة تعانى من مرض مهبلى وقام الزوج بطردها من المنزل بعد ذلك نظراً لعدم قدرته على تحمل ظروفها الصحية . فاضطرت ميمونة للتسول نهاراً والعمل ليلاً كفتاة ليل .

وفى أحد الأيام قابلت صديقة قديمة لها من أيام الطفولة تسمى زينب التى أصبحت الآن طبيبة وحكت لها ميمونة قصتها فأخذتها للمستشفى لتقوم بعلاجها ثم تكفلت الطبيبة بصديقتها إلى أن استطاعت الاعتماد على نفسها .

الموضوعات

ما قدمته ممرضات وعمال مركز يا كاوادا للرعاية الصحية من أعمال مسرحية تحوى العديد من الانحرافات التى يمكن من خلالها مناقشة مشكلة الأمراض المهبلية . أولاً : عدم تقدير الفتيات الصغيرات للزواج نظرًا لرغبة الأباء فى تزويجهن مبكرًا . وهم يريدون بذلك أيضا أن تذهب الفتاة لمنزل الزوجية فى براءة العذراء حتى تتجنب الأسرة أية معاناة . ورغم ذلك هناك عدة أسئلة تطرح نفسها : من هو الجدير بالاحترام ؟ وعلى حساب من ؟ ومن هو الذى يضع القوانين ويصدر الأحكام ؟ ويتضح من الدراما التى تعرض ومن واقع الحياة أنه لا يد للبنات أو النساء الأمهات فى كل هذا بل الآباء أو الرجال هم المسئولون عن كل هذا . ولذلك فهم من تجب مسائلتهم واتهامهم .

إذا كان تصرف الأب ناتجًا عن اهتمام ورعاية حقيقة لابنته فإنه سيهتم بما يمكن أن يحدث لها بعد زواجها المبكر. إن الأطفال المتزوجون هم الضحايا من جراء هذا التصرف . فهن يتزوجن فى سن غير مؤهلة جسديًا أو نفسيًا للزواج ، وينتقلن من بيوت آبائهن لكى يصبحن مسئولات عن بيوت وحدهن فى الوقت الذى يحتجن فيه لأن يتولى أحد رعايتهن . وأيضا يواجهن ألمًا شديدًا ينتج عن العلاقة الزوجية والولادة لأنهن لم يصلن بعد لسن النضوج لتحمل كل هذه

المسئوليات ، وإنه لمن المؤلم حقا وغير المفهوم أن ينفر المجتمع من هذه الفتيات اللاتى يتعرضن للأمراض المهبلية والتناسلية .

إذن ما هو دور مسرح الجمهور فى هذه الأمور ؟ هل يجب أن يهتم فقط بتوعية الفتيات للاتجاه للمراكز العلاجية أو يجب أن يركز على الإصلاح الاجتماعى، وهو أن يعترض على الممارسات والتقاليد التى توجب الزواج المبكر ؟ يجب أن يتضمن دوره كل هذا . ولكن يجب مناقشة هذه المشكلات فى إطار مفاهيم المرأة . فى مسرحية " ورطة النساء " نجد صديقة ميمونة التى لم تضطر للزواج المبكر لدخولها المدرسة ولذا فلم تعانى من أى أمراض . وذلك لأنها تحتاج وقتًا لتنهى تعليمها فهذا يجعلها أكثر نضجًا ووعيًا وإدراكًا ويجعل لها آراءها النقدية .وبهذا يكون لها القدرة على حرية الاختيار . فالتعليم يعد وسيلة لإتاحة الفرصة الجيدة للمرأة ويجعلها أكثر قدرة وتمكنًا فى المجتمع .

وبتقديم هذا التحليل يتضح الدور الحيوى والفعال لمسرح الجمهور . لقد حضر عرض المسرحية قابلات وطهاة من القرى المحيطة . ومرضى أيضا شاركوا فى ورشة العمل . وفى نهاية العرض اعترف المرضى بتجاربهم . إن الرائحة الكريهة للمرض كانت تتسرب للجمهور من خلال رواية النساء لتجاربهن. وبهذا تتجسد الدراما وألقت باللوم على الأفراد والمجتمع لأنهم كانوا سببًا فى وقوف هذه النساء أمام الجمهور بهذه الصورة المهينة .

يشارك الطهاة والرجال من القرى مع القابلات فى تأكيد الأحداث الدرامية كانعكاس حقيقى لما يحدث فى البيئة التى يعيشون فيها . ويقبلون جزئيًا تحمل

المسئوولية ومحاربة الجهل ووعدوا بتغيير الأمور ربما من واقع احساسهم بالذنب واعتبروا ذلك الوعد تكفيرًا عن ذنوبهم هذه . ولكن دور مسرح الجمهور لا يقتصر فقط على الأخذ بالوعود ولكن يجب العمل أيضًا على تغيير الظروف على المستوى المحلى والقومى . وبذلك تتحقق وظيفة مسرح الجمهور من خلال الأفعال والإنجازات التى تغير الوضع الحالى .

(٧)

اليد التى تطعم الملك

ويل أوجيونيمى Wale Ogunyemi

hالشخصيات

- اكــيلايا : الملك الأب .

- أوجيدان : حارسه الخاص .

- أوديــدى : محاربه .

- اولــوا : قسيس الآلهة .

- إياجـــــان : قسيسة الآلهة وقائدة النساء .

- متنكرون وأهل البلد وا لمحاربون وقارعو الطبول .

- المكان : نيجيريا .

- الزمان : القرن العشرين .

وسط المدينة

مجموعة من الواقفين فى وسط خشبة المسرح بحيث لا يشغلون منها حيزاً كبيرًا . يوجد مقعد ملكى مزين بشكل فى غاية الفخامة والروعة مغطى دائما

بمظلة حتى يكون له استخدام خلال أحداث المسرحية أى عندما تتجه الأحداث لداخل القصر الملكى . والمكان الرحب المتبقى على خشبة المسرح متروك للأماكن المختلفة التى ستنتقل إليها الأحداث خلال العرض . الأصوات والأضواء تأتيان من خارج المسرح . الناس تأتى كالعاصفة يتجولون حول الجمهور ويوجهون لهم الأسئلة .

الشعب:

لقد فقدنا كنزنا ولكننا لا نعلم من سرقه . هل تعلمون انتم ؟

أوديدى:

(يسرع إلى خشبة المسرح فى زى مدنى) لا ! لا تسألوا هؤلاء الطيبون ولا تتهمونهم بكونهم شركاء فى الجريمة ! (يغادر الشعب القاعة وينضمون لأوديدى). هؤلاء الناس ليسوا إلا عابرين وهذه ليست بجريمة . لذا اذهبوا لأهلنا فعدو الرجل يقبع بمنزله . اذهبوا للقرى المجاورة وواصلوا التحقيق . (يخرج الشعب فى اتجاهات مختلفة) اقدم لكم اعتذارى ايها الطيبون . لم يكن مقصوداً إحراجكم ولكننا يائسون ، لو لم تكن الطائرة حلقت فوق بيوتنا وسرقت دجاجنا ، لم نكن سنصبح قلقين هكذا . إن المشكلة تكمن فى أن هذا المجتمع كان آمنا حتى وقت قريب يحوى تحفاً فنية قيمة . ولكننا استيقظنا ذات يوم فوجدنا كنزنا وقد ذهب ، هذا الكنز الذى طالما افتخرنا به . لقد استولى عليه بعض معدومى الضمير ويعلم الرب إلى اين اخذوه . إنه لنذير شؤم . ومن الآن أصبح

كل ما يهمنا هو محاولة العثور على هؤلاء قبل ان يذهبوا بكنزنا بعيدًا وراء البحار . نحن بحاجة إلى اى معلومات تقودنا إليهم إذا كان لديكم ما تخبروننا به. يجب أن نحمل البعض مسئوولية ما حدث وإلا ستصبحون انتم موضع اتهام .

أوورو:

(مسرعا) أوديدى ! أوديدى !

أوديدى:

اوورو هل حالفكم النجاح ؟

أوورو:

لقد انتهينا . لقد رحل سيد آلهة الحرب !

أوديدى:

أوجان اختفى ؟

أوورو:

لقد زارت إياجان ، قسيسة الآلهة الضريح ليلة امس والقت على اوجان تحية المساء وقدمت القربان ولكن مع الفجر اختفى واختفى القربان . لقد هرعت اياجان للقصر ولكن للأسف القى إليها الملك باللوم على إهمالها ، أن الأمر كله يا اوديدى . لم يذهب هؤلاء الحثالة بعيدًا انا أُوكد لك هذا لذا يجب ان نسرع للحاق بهم .

أوديى:

وبسرعة .

أوورو:

لقد استدعيت ارواح اسلافنا طلبًا فى مساعدتهم . فهم يتولون امر المطر. وهو القادرون على استكشاف الطريق ويساعدوننا على تتبع هؤلاء الأوغاد (يعود فريق البحث ويبدو عليهم مظاهر الأرهاق والحزن) هل حالفكم الحظ ؟ (أشاروا براسهم بالنفى وجلسوا ، على الأرض) .

إياجان:

(تصرخ بصوت مرتعش خارج المسرح) اجانووو ! اجانووو ! (يفزع الشعب ويقفز لأعلى واسفل متجهًا ناحية الصوت . تدخل إياجان ويفسح لها الطريق). لقد نظرت امامى فلم اجد حارسًا . ونظرت خلفى فلم ار شبيها لأوجان ، سيد آلهة الحرب . هل لى ان اعرف لماذا اختفى دون ان يعلمنى ،كنت ساعد له مكانًا مريحًا بين احضانى . والآن جيراننا مستعدون لانتزاع أرضنا منا وهدم مجتمعنا الآمن . ولكى نحافظ على وحدتنا يجب أن نسرع وراء هؤلاء المحتالين . لأننا لو تاخرنا اليوم ، ستهدم الديمقراطية . ارجو منكم ان تستعيدوا سيد آلهتنا ليكون النصر حليفنا .

(يقترب صوت الطبول)

أوديى:

إن ارواح اسلافنا بالخارج ، فلترحل النساء .

(تخرج المراة التى تصحب إياجان . يدخل المتنكرات مع أوورو . يرقصن لأجل الموتى . ثم يتوقف ويضرب متعلقاته المقدسة ثلاث مرات على الأرض ، يتوقف صوت الطبول ، يتحدث بصوت كئيب يصبح أوورو الوسيط ويتحدث عن المتنكر)

أوورو:

إن طريقى وعر .

أوديدى:

سنمهد لك الطريق .

أوورو:

الطريق الذى سلكته لكى أصل لهذه الأماكن كان سهلا ولكن الآن ، إنه مسدود بسببك يا من تطلب مساعدتى .

أوديدى:

كلنا نهدف لنفس الشئ لا يوجد عائق ، يا سيدى .

أوورو:

آه إنى أرى خداعا وتضليلاً وتعباً ، إنما أرى الديموقراطية ملقاة للكلاب . إنى أعجب لما لا تستطيعون أيها الأحياء تدبير شئونكم دون مساعدة خارجية . دون استدعائنا بعد أن تركناكم وحيدين كى تدبروا شئونكم الخاصة . (يصدر عنه رعشة موت ويتجه ناحية فيب ولكن أوورو يعترضه ويحاول إرجان ويتوسل) . إن قبرك مريح ، أعلم ذلك ، ولكننى أتوسل إليك ألا تعود سريعا يا بنى ، إنها لمهمة

يجب عليك إتمامها . إننا اطفالك نستحق الشفقة فعندما نقف نساوى الكثير . وعندما تمشى او ترقص تساوى اكثر واكثر . إن لك قيمة كبيرة عندما ترقص ، فلترقص يا ابتى ، ارقص .

(يعود المتنكر مواجهًا الجهة اليمنى . يصرخ الشعب فرحاً ، يعلو صوت الموسيقى ، يتبع اوورو المتنكر خارج المشهد فتهدا أصوات الموسيقى . ويحل الظلام . ويظهر ضوء القمر ، يبدا أوديدى والناس فى الترنيمات الحزينة ويعود اوورو سريعا) .

أوديدى:

هل من اخبار ؟

أوورو:

حظ سيئ . (يتعجب الناس فى خوف) . لقد استدعيت ايضا قسيسنا المتعلم، سيصل مع حلول الفجر ، سيخبرنا الوسيط إذا كنا نحن اعداء انفسنا .

(يبداون ثانية فى الترنيمة الحزينة حتى يصبح النهار ، يدخل اوورو الحقيقة الإلهية على كتفيه) .

أولـــوا:

يلقى ايضًا التحية عليكم جميعا .

الشعب:

مرحبا .

أولـــوا:

ارى انكم لم تناموا الليل باكمله .

أوورو:

إن التضحية بنوم ليلة واحدة ليست كافية لتحقيق الاستقرار على ارضنا . فلتستشر الوحى ليخبرنا إذا كان أعداؤنا هم اقرباؤنا . وليذكر لنا أسماؤهم لكى نعرف لأى طريق نتجه قبل فوات الأوان . أسرع يا أولوا حيث إن الأمور الطائرة تتطلب سرعة الانتباه .

(ياخذ أولوا جهاز التنبؤ من حقيبته ويفحصه)

أولوا:

أرى بندولا يتحرك جيئة وذهاباً .

أوورو وأوديدى:

إنه لأمر محير .

أولوا:

كان فى جانبك تارة يا اوديدى وتارة أخرى جهة القصر .

أوورو:

وماذا يعنى ذلك ؟

أوجيدان:

(مسرعاً) كابيسا اكيلابا يريدك أن تحضر إلى القصر سريعاً يا أولوا.

أوورو:

لماذا ؟ يجب أن نعرف أولاً ما معنى كلامه .

أوجيدان:

إننى أطيع الأوامر يا أوورو .

أولوا:

دعنى اذهب إليه وساعود لكى افسر هذه النبوءة .

(يجمع أولوا حقيبته ويذهب خارج المسرح مع أوجيدان . ويراقبهما الناس) .

أوورو:

إن الرياح محملة بالألغاز فليحرسنا الرب .

الشعب:

آمين .

(ظلام)

(٢) القصر

(تعود الأضواء ويشاهد اكيلابا يسير جيئة وذهاباً . يدخل أرجيدان وألوا)

أولوا:

لقد كنت على وشك كشف الغموض عندما ناداني رسولك .

أكيلابا:

الغموض ، أولوا ؟ ومن اذن لك ؟ غموض ؟

أولوا:

ربما لو اتيح لى وقت أطول ، كنت سأتمكن من كشفه ، هناك إله مفقود وهناك العديد من رجالك المنوطين بحمايته طلبوا مساعدتى .

أكيلابا:

هل لم أعد انا الحكم هنا ؟ هل يوجد لدى قسيس ، احتفظ به فى قصرى وينعم بالراحة ، ويشعر انه من الصعب إخبارى بما يحدث على الأرض ؟

أولوا:

إنى لا أجرؤ على عصيانك يا كابيسا .

أكيلابا:

وهل أصبح لى أمر أو نهى هنا فى هذا القصر ؟ الم تجعلنى الآن ككلب صيد مهمته دائما هى إرجاع الأشياء لسيده ؟

أولوا:

إنى آسف لما تشعر به . ولكننى كنت اظن انى أعمل لمصلحة الجميع .

أكيلابا:

مصلحتى أم مصلحتك ؟ إنك تمثل تهديداً لملكتى ويجب أن تدفع الثمن .

وليكن ثمناً غاليًا . خذه بعيدًا يا أوجيدان وعاقبه (يشير بيده بعلامة قطع الرأس) الآن .

أولوا:

لا ....ارجوك .

أكيلابا:

الآن !

أوجيدان:

(مترددًا) ولكن يا كابيسا .

أكيلابا:

وانت أيضا يا أوجيدان ؟

أوجيدان:

ولكن يا كابيسا .

أكيلابا:

إن أمرى مطاع يا أوجيدان ، خذه بعيداً .

أولوا:

لقد وضعناك على هذا العرش آملين انك لن تجعل مصالحك الشخصية تؤثر على قراراتك الرسمية ....

اكيلابا:

اوجيدان ، فيم انتظارك ؟

أولوا:

إذن بما انك تنكر وجودى الآن ، فإنك ستفنى بذات اليد التى اطعمتك.

(دون تردد آخر ، اخذ اوجيدان أولوا بعيدا عن القصر) .

(ظلام)

(٣) وسط المدينة

(يهرع الشعب إلى المسرح نائحين . يدخل اوجيدان)

اوجيدان:

اهدأوا .

رجل:

لقد تم إخراجنا من ارضنا .

امراة:

لقد قتل جميع اطفالى.

اوجيدان:

من قتلهم ؟

الشعب:

عدونا ، شعب إيارو ، لقد احتلوا قريتنا .

(يظهر اكيلابا فى القصر . يترك اوجيدان الشعب ويتجه للقصر) .

اوجيدان:

لقد اتت الحرب يا كابيسا . إن شعب إيارو يحاربنا . لقد نفذوا تهديدهم بغزو القرى على الحدود .

اكيلابا:

استدعى اوديدى . (يخرج اوجيدان) . إنه غصة فى حلقى يصعب ابتلاعها ويصعب إخراجها . لقد حان الوقت لأتخلص منه ومن جماعته . وبدون سيد الآلهة المفقود لايمكن ان يفوز . ولكن لأمره بالفوز فإن لم يكن فليمت .

(يسير اوديدى واوجيدان بجوار الشعب الذى يقف متوسلا لأوديدى) .

الشعب:

انقذنا . ارجوك ، انقذنا .

(يتجاهلهم اوديدى ويدخل القصر مع اوجيدان) .

اوديدى:

لقد سمعت بالأخبار السيئة .

أكيلابا:

إذن فلتذهب لتجمع محاربينك . يجب أن نحرر أرضنا .

أوديدي:

لا يمكن أن نخوض هذه الحرب دون أوجان ، سيد آلهة الحرب الذى فقد والوا أيضا ليس بمنزله .

أكيلابا:

إذن اعثر عليه .

أوديدي:

لقد مشطنا الأرض ولكن ليس له أثر . لقد كنت فى طريقى لإخبارك بهذه الأنباء المفزعة . أولوا هو الوحيد الذى يمكنه التنبؤ بما يمكن فعله خلال هذه الحرب لكى نفوز بها فى غياب سيدنا .

أكيلابا:

إن المواقف الصعبة تحتاج لتصرف جرئ . فلندع المتنكر يقود الحرب فهو لديه إلهامه . سيهرع أعداؤنا عند مشاهدته مبتعدين . بسبب الحرب أو بدونه بأولوا أو بدونه ، قم بأسر ملكهم واحضره لى .. ائت لى بمنادى البلد يا أوجيدان ليعلن للشعب أن الحرب قد حانت . واخبر أوورو أن يستعد للحرب .

(يخرج أوجيدان ويهم أوديدى بالرحيل) .

يبقى شئ يا اوديدى . اجلس . لقد فشلت فى جعل أوورو يجعل سببنا لجانبى (لصالحى) . كل حيلى لم تنجح معه لكى يلزم الصمت لقد ارتبت فى انه يعلم اننى اخفى كنزنا فى مكان بعيد ، لذا اريده ميتا . كذلك أوجيدان فهو يعرف الكثير . لذا قررت وجودهما بجانبك فى هذه الحرب .

أوديدى:

توقف يا كابيسا . هل تريد تدمير ابطالنا فى المعركة إن هذا يضعف معنويات رجالنا وايضا يعرض وطننا للخطر .

أكيلابا:

إن اوورو شوكة فى ظهرى يهدد حياتى ، كذلك أوجيدان لذا يجب أن ابعدهما عن طريقى . يجب ان تصنع ذلك من اجلى .

أوديدى:

لا يمكننى أن افعل ذلك .

أكيلابا:

ستفعل يا أوديدى . لقد جعلتك قائد الجيوش . لقد اقسمت على حمايتى والتخلص من اعدائى فى الداخل والخارج طالما كانت هذه إرادتى .

أوديدى:

لقد علمت انك قتلت أوورو .

أكيلابا:

انت تعلم جيداً ان من يقف ضدى يموت ابشع ميتة . لكى امنح عدوى حياة ، ليس مهما مدى قرابته ، يجب ان يموت . ليس لديك خيار يا اوديدى ستذهب لتنتصر فى هذه الحرب . ولكن إلى ان تعود بدون أوورو واوجيدان ، ستظل حياة اسرتك فى خطر .

أوديدى:

(مذهولا) كابيسا ؟

أكيلابا:

إننى كالنمر ، كل من يمر امامى ويعترض طريقى يصبح فى عداد الموتى . اريد أوورو واوجيدان قتلى . (يخرج سريعا) .

أوديدى:

(يصيح) لا استطيع ! لن افعل ذلك ! (يخرج من القصر ويسير بين الشعب المنتظر خارجه وينهضون ويتوسلون إليه ويتبعونه لخارج المسرح) .

(ظلام)

(٤) القصر

(اكيلابا قلقا . يسير مرتبكا فى القصر يدخل أوجيدان جريا مرتديا زى الحرب) .

أوجيدان:

اكيلابا ! اكيلابا !

(يندهش اكيلابا لرؤيته) .

لقد انتهت الحرب واسرنا ايارو والتاج ايضا . لقد عثرنا على سيد الحرب الذى بعته هناك . تعرف عليه أوورو واستعاده .

أكيلابا:

هل أوورو مازال حياً؟

أوجيدان:

لقد اردت ان تقتلنا . اليس كذلك ؟ لقد جاء دورك الآن . لقد اصبحت الآلهة غاضبة جداً منك .

أكيلابا:

أوجيدان ! .

أوجيدان:

ستموت .

أكيلابا:

إنك تنزف الدماء . يجب ان تموت - يجب ان تكون قد قُتلت .

أوجيدان:

فات اوان ذلك ، انظر إلى السماء وكيف سافتح معدتك .

(يحاول أوجيدان ضرب اكيلابا يراوغه ويخرج من القصر . ويخرج أوجيدان وراءه . تسمع اغنية الحرب . يغزو أوديدى ومحاربيه القصر يمسك أوورو بتمثال اوجان بينما يمسك أوجيدان بالتاج بقوة . ويتبعهم شعب المدن) .

أوجيدان:

(يظهر) لقد هرب .

أوديدى:

بمساعدتك ؟

أوجيدان:

لا بحياتى .

(يصوب أوديدى بندقيته نحو أوجيدان ، يمسكها أوجيدان ويوازن أوديدى التاج على قمة راس محاربه).

أوديدى:

لقد اصبحت ملكاً .

الشعب:

(ساجداً) باكيا !

(يجلس أوديدى على العرش . تاتى إياجان بصيحات " امانووو " فى الحال . يسلم اوورو التمثال لها تحمله بتبجيل) .

أوديدى:

مرحبا يا امناء لقد تحررنا .

الشعب:

تحررنا !

أياجان:

(ساخرة) اهنئك .

أوديدى:

من أنا لكى توكل لى مهمة وافشل فيها .

إياجان:

هل تريد أن تصبح ملكًا بهذا الزىّ ؟

أوديدى:

لقد اصبحت ملكًا .

أياجان:

إن دورك هو الحماية والدفاع عن كيان الأرض وليس ان تحكم هذه الأرض . إن هذا دور الأمراء .

الشعب:

إنه ملكنا .

إياجان:

يا له من شكل مقرز صنعته بهذا التاج على راسك .

أوديدى:

انا الملك .

أياجان:

اخبرنى . ماذا يقتضى الأمر لكى تصبح ملكاً ؟.

أوديدى:

الشهرة ، الثراء والعظمة .

إياجان:

لقد صعدت أعلى الشجرة لكى تقطع جزعا حاملاً فاسا - ماساة . لقد سمعت صوت الرعد ولكن بدلا من انتظار هطول الأمطار ، قمت بافراغ الأوانى من المياه ولكن فى النهاية لم يهطل المطر ، لم تعد مهمة اولوا أن يضع ورقة اكوكو على راس هذا التاج . اولوا الذى كانت مهمته خدمة الملك ومناولته العصا ليقيم طقوسه قد قتل عمداً. إن الرب ، الذى يغرف تحت قدميه من اللطريط (صخر احمر مسامى) الملكى كى يَستشعر النبض فى رأس الأمير قد اختفى وبالرغم من العثور عليه إلا انه يحتاج للتنظيف . إذن اين يكمن إدعاؤك المطالبة

بهذا العرش؟ قد قتل عمدا . إن الرب ، الذى تحت قدميه يوجد المُلك يجب ان نحدث بها فتحة لاستشعار النبض فى راس الملك الذى اختفى ثم عز عليه. إنه يحتاج للتنظيف إذن فيم طلبك لهذا العرش ؟.

الشعب:

(يصرخون فيها لكى تصمت) ماذا تقول ؟ عودى إلى بيتك ، لقد عايننا الكثير ووجدنا منقذنا . عودى إلى بيتك .

أوديدى:

أنا الملك .

الشعب:

كابيسا .

(يشير أوديدى للشعب ان يلزم الهدوء فيعم الهدوء) .

أوديدى:

لم يكن من السهل الوصول لما وصلنا إليه . لم يكن من السهل تامين هذا العرش . إننى هنا لأنقذ المجتمع من الانهيار والغناء ومستعد لسكب قوة العقل فى هذه البيئة المخدوعة . ابتداء من ظهر غد يجب ان تحضروا كل ما لديكم من تحف فنية إلى القصر . ويجب ان تحضروا كل آلهتكم إلى الضريح الذى سابنيه داخل قصرى (يتذمر الشعب) ويجب على كل شخص ان يطلب إذنى قبل ان يقوم بتقديم اى قرابين لآلهته ويمكن ان اسمع له اولا (يتذمر الناس اكثر ، ويصوب

المحاربون البنادق تجاههم) . إن الحياة الآمنة هى واجبى الآن . فاى شخص يحاول هدم مملكتى سيعاقب مهما كانت مكانته . فلتحذروا ولا تظنوا ان شهامتى هى نقطة ضعفى . إن بابى مفتوح لكل اقتراح مجدى وفى النهاية ، كل شخص او مجموعة تتحدث فى شئ تافه ستعاقب بقسوة ، احييكم .

(يخرج اوديدى ، ينهض الشعب فى اعتراض واحتجاج . وعندما يبداون فى الهرج والمرج ، يحيط بهم أوجيدان وجنوده مصوبين بنادقهم فيتراجعون) .

النساء:

(يصرخن) اجانووو (يهرعون لإياجان طلبا فى الحماية . ويبقى الشعب ككلاب مطاردة . مستعدون للهجوم . ويصرخ رجل ناحية القصر .

رجل:

لا يمكن ان تخطو على رقابنا يا اوديدى . لقد طلبنا التغيير للأفضل وليس للأسوا .

الشعب:

نعم .

(يضرب أوجيدان الرجل بظهر بندقيته . يصرخ الناس ويساعدون الرجل على النهوض . ولكن هذا لا يقلل من شجاعة الرجل) .

الرجل:

مرتدون .

الشعب:

مرتدون .

الرجل:

اعلم انك لن تتردد فى قتل ابيك لتحقيق مكانة لا تستحقها .

الشعب:

مرتدون .

(يندفع المحاربون إلى الوراء قليلاً شاهرين بنادقهم صوب الناس) .

الرجل:

اطلقوا النار . إنكم تملكون السلاح . فلتقتلونا ولتملأوا الشوارع بدمائنا وجثثنا . نحن نريد الحرية ومبادىء الديموقراطية والعدل . إننا نريد قائدًا ذا مبادىء عادلة وسامية ولا يجعل أهواءه الشخصية أساسًا لحكمه .

(ينزل المحاربون على ركبهم مصوبين بنادقهم . تبدأ اياجان فى الغناء تغنى معها النساء ويبدأن فى الرقص ، يستعرضن مواهبهن أمام المحاربين بابتسامات وحركات تدعوهم، يتحير المحاربون . ويبداون فى الانسحاب ، تبدأ النساء فى شجاعة فى سحب البنادق منهم فتقع منهم نظرًا لارتباكهم وحيرتهم . تبدأ النساء فى أخذها ويتوقفن عن الرقص وتتغير شجاعتهن فجأة . ويتجهن للوراء حيث إياجان واوورو) .

إياجان:

لقد علمنا انك قتلت أولوا يا أوجيدان .

أوجيدان:

لقد كنت انفذ ما أمرت به .

(يصرخ الناس فى رعب)

إياجان :

لم تمنح الأسلحة لتقتل من كان عليك حمايتهم . إنه لأمر شرير . لا نريد المزيد من الأسلحة . هل تسمع ؟.

الشعب:

لا مزيد من الأسلحة .

إياجان:

إذن فلتذهبن ايتها النساء وتجعلن أسلحتكن فى وضع الاستعداد .

(تترك النساء المسرح ومعهن الأسلحة وسط صيحات الانتظار . يرتعش المحاربون ويتجهن لإياجان التى توقفهم بإشارة من يدها) حيث تريد الرياح ، ستوجه الغابة . اجلسوا .

(يطيعها المحاربون ويخرج أوديدى من القصر) .

أوديدى:

ما الذى يحدث ؟ ماذا.....؟ ماذا ....؟ إياجان ؟ (يتحدث للمحاربين).

هل سمحتم لهذه السيدة سيدة الليل ان تجردكم من اسلحتكم ؟ حمقى ! انهضوا .

(يهم المحاربون بالنهوض) .

إياجان:

اجلسوا .

(يجلسون مرة اخرى) .

أوديدى:

فهمت . فهمت (يتجه للمحاربين) .

إياجان:

لا تتحرك .

أوديدى:

(يتوقف) إذن فقد حلت اللعنة على جنودى ، هل تريدين سلب حياتى؟

إياجان:

ليس كذلك . كنا نفضل حاكما عمليا عن حاكم يسلبنا كنزنا ويعاقبنا على ذلك . نريد حاكمنا كريما يفضل مصلحة شعبه على مصلحته . رجل نحترمه

ونقدره وتفيض مبادؤه القويمة على الشعب . نريد قائدا ينشر الأخلاق لا ان يساوم على مستقبلنا . شخص يلتزم بالحفاظ على وحدة وامن هذا البلد . ولذلك ، ستبقى بعيدا عن اهلك وعشيرتك إلى ان تعثر على هذا القائد بيننا . (يهتف الناس معبرين عن الفرحة والموافقة) . وبالنسبة لك يا أوجيدان سوف يحاكمك الشعب على افعالك الدنيئة ولقتلك اولوا . خذوه بعيدا . (يسحب اوجيدان الرجل الذى ضربه ببندقيته ويأخذه خارج المسرح) . وانتم أيها الجنود ستذهبون إلى حيث تنتمون لزمن طويل ... فى ثكناتكم .

(تسرع إياجان بمغادرة المسرح فى صيحة " أجانووا " ويتبعها الشعب فى فرح).

(ظلام)

(٨)

الشفهية والنص: الاتجاهات والتكهنات فى " الطوْف الآخر " لأوسوفيسان Osofisan و " الملك يجب أن يرقص عاريا " لأجبيجى Agbeyegbe

أوستن أساجبا Astin O. Asagba

"الحضارة وا لمجتمع التقليدى لإفريقيا معاصران، والأدب الكلاسيكى فى كل مكان حولنا حى ومازال ينمو ويتحول ومازال متاحاً لكتابنا المعاصرين " [١] .

(ابيولا إيريل Abiola Yrele، ١٩٦٨)

يشير ما قاله ابيولا إيريل للمواد الأساسية لكتاب الأدب الإفريقى . ودون وجود اى أوجه للتناقض يمكن ان تؤكد انه بدءً من كتاب إفريقيا الأوائل إلى الكتاب الحاليين ، استمرت المسرحيات التقليدية فى توفير الاحتياجات الثقافية الضرورية الذى يمكن من خلالها صنع مفهوم اجتماعى سياسى فعال عن ا لمجتمع المعاصر . ولكن الاختلافات المميزة لهذه الأعمال تتوقف على تفسير وتطبيق الفرد للنوع الشفهى . ولذلك فإن نقد الأدب الإفريقى المعاصر فى مواجهة علاقته بالحضارة الشفهية لا يمكن اكتماله بدون محاولة جادة للتمييز بين هؤلاء الكتاب الذين :

(ا) يرغبون فى التمييز بين اعمالهم من خلال تركيبات مصنوعة بعناية من المادة الثقافية الشفوية والواقع الفنى المعاصر .

---

(١) " نقد الأدب الإفريقى الحديث " لأبيولا إيريل . هاي وود ، آراء حول الأدب الإفريقى " لكريستوفر هينحميان ١٩٧٧ ص٨ .

(ب) والذين يقومون بالتمسك بالمواد التقليدية لتحقيق مصالحهم .

المجموعة الأولى اثارت غضب النقاد ومن يتمسك بمصدر إلهامه . يثير بيرنت ليندفورس Bernth Lindfors نقطة هامة فى كتابته عن الأدب النيجيرى تحديداً

" بعض كُتاب نيجيريا حققوا نجاحًا فى إعادة صياغة الفن الشفوى ودمجه فى الفن الأدبى . والبعض الآخر لم يحالفهم الحظ فى ذلك . ويعتمد النجاح أو الفشل على مصادر الكاتب التى تمكنه من استغلال الفرص الإجمالية الحديثة التى يستخلصها من فن لآخر "(٢).

فن " إعادة صياغة الفن الشفوى مع الفن الأدبى " يعد إمتيازاً فنيًا محتومًا ومتاحًا لكتاب إفريقيا . وأسباب ذلك تكمن فى الحاجة إلى تنقية الكتابات الإفريقية من آثار الاحتلال وتشكيل طريق جديد لتنمية الأدب والفن الإفريقى ، وهناك أيضا حاجة لتطوير الفن الذى يعبر عن الواقع الإفريقى والذى يمكن لغالبية الناس تقبله.

بالإضافة إلى ذلك ، هناك ضرورة لخلق جماليات حديثة فى الأدب والفن تكون مألوفة ومتصلة وشاملة للحقائق الاجتماعية والسياسية الراهنة . وبما أن الجيل الأول من كُتاب إفريقيا لم يستطع إدراك هذه الأهداف ، فإن الجيل الثانى الذى ظهر فى أواخر السبعينيات يمكن أن نعتبره فى طريق مباشر أكثر وأكثر جرأة وصراحة فى تجاربهم الثقافية الشفوية .

---

(٢) " الفولكلور في نيجيريا " إلبيرنث ليندفورس ، الشركة الإفريقية للنشر، ١٩٧٣ .

يركـز هذا المقال على عملين من اعـمال كـتاب نيـجيريا اللذين يمكن القـول بانهـما من الجـيل الثـانى للكتـاب وهما " الطوف الآخر " (٣) لفـمى اوسفـيسـان و"الملك يجب ان يرقص عـاريًا " لفـريد اجـيـبـجى (٤) ، يناقش المقـال إعــادة صياغتهما لمادة ثقافية شفوية لتحقيق اهدافهما الاجتماعية والسياسية والفنية ، ويناقش ايضا موضوع وجود جماليات مسرحية إفريقية جديدة فى مواجهة ظهور اتجاهات مسرحية جديدة وما تشير إليه من مستقبل الدراما الأدبية والمسرح فى نيجيريا. ويناقش المقال مفهوم الفن الشفوى باعتباره راس (اساس) الفن النيـجيـرى غيـر المكتـوب الذى يحـول التـاريخ والخـرافـات والأسـاطيـر والحكايات الشعبيـة والموسيقى والغناء والرقص ويتـضمن أيضـا اغـانى المديح والأمثال والألغاز والنكات..." .

جاء اختيار هاتين المسرحيتين نتيجة لطبيعتهما العميقة خاصة لقدرة الكاتبين على تركيب العناصر التقليدية للدراما مع تقنيات المسرح الحديثة لكى يعكسا اوجه الفساد والانحلال الأخلاقى والحرمان ونفاق القادة السيـاسيين والإحسـاس الدائم باليـأس الموجود فى مجتمعهما . الفن المطلق والبسـاطة واستخدام الصور الطبيعية الملائمة فى هاتين المسرحيتين يصنع إحساساً خاصا بمسرح إفريقى متكامل بمعنى الكلمة ، فالمشاهدون يتمتعون ويتعلمون وكان لمساهمة الكاتبين معا اثرا كبيرا على مسرحية "الملك يجب ان يرقص عاريًا"

---

(٣) كل النصوص ماخوذة من "الطوف الآخر" لأوسوفيان ، لاجوس مالنياوس ، ١٩٨٨ .

(٤) كل النصوص ماخوذة من "الملك يجب ان يرقص عاريا" لأجيبجى ، مالتهاوس ، لاجوس ، ١٩٩٠ .

وهناك فائدة كبيرة يعترف بها اجيبجى فى نصه المنشور عادت عليه من جراء عمله مع اوسوفيسان ويعد هذا تطويرا حسنا فى المسرح الإفريقى، ويوضح أن العمل الأدبى الرائع يمكن أن ينتج من ورشة عمل ومن خلال المساهمات الفنية.

"الطرف الآخر" لفيمى أوسوفيسان

اكتملت مسرحية اوسوفيسان عام ١٩٨٦ فى رئاسة ما يفلاور لجامعة إيوا وتم نشرها بواسطة دار نشر مالتهاوس عام ١٩٨٨ ، ويمكن أن نصف المسرحية بأنها علامة متميزة فى تاريخ حياة الكاتب ، خاصة أنها صدرت بعد عدة أعمال مميزة مثل : " اربعة لصوص " و " الثرثرة والأغنية " و " من يخاف سولارين " و"مورو نتودان " . صنعت هذه المسرحيات اسم اوسوفيسان ، ليس فقط كمدافع كبير عن بريخت والفلسفة والماركسية ولكن ايضا ككاتب عظيم " يهدف لإعادة تشكيل الأساطير والطقوس اليوروبية الكلاسيكية فى ظل الحقائق المعاصرة " [٥] ثم يشكل فى النهاية اسطورته الخاصة [٦] . وهذا أيضا ما اثار غضب النقاد والمثقفين . هؤلاء النقاد والمثقفون هم من رفضوا أعماله الأولى ووصفوها بأنها معقدة ومتناقضة الرسالة والموضوعات . ولكن فى مسرحيته يبدأ عصر الفنان الدرامى . وبينما تبقى المسرحية متناسقة فى آراء أوسوفيسان عن التاريخ والسياسة وا لمجتمع ، تحمل رمز الرجل الذى يوفق بين محاوره الفكرية والفنية والحاجة لإعادة تشكيل التقاليد اليوروبية للمسرح . ويكون نتاج هذا

---

(٥) " فن الأداء في الثقافة النيجيرية " يسمى اوجنسبي ، اولا نيان ، ريتشارد . " الحضارة والتاريخ في نيجيريا " لونجمان (نيجيريا) ١٩٨٥ ، ص ٣٣٤

(٦) في نفس الكتاب السابق .

مسرحية تحمل فكراً وتهدف بمفاهيم سياسية واجتماعية ملائمة فى مواجهة الانحراف الموجود فى وسائل الترفية المتاحة .

وتتفق مسرحية اوسوفيسان فى المفهوم مع مسرحية ج . ب . كلارك "الطوف" التى كتبها عام ١٩٦٤ ، والتشابة الموجود بين المسرحيتين هو تصويرهما لقدر بعض السكان المقيمين على ضفاف النهر تحت ظروف الرياح فى طوف . تدور احداث مسرحية أوسوفيسان فى مدينة إياداد الساحلية بيوروبا ، بينما تدور احداث مسرحية كلارك فى جداول إيجاو . تتمثل ورطة شخصيات مسرحية كلارك التى معظمها من الصيادين ، فى كونهم يعتمدون على البحر فى حياتهم . بينما تنشأ ورطة شخصيات مسرحية أوسوفيسان من عادات التنظيف التقليدية لضريح بيموسا لتجنب حدوث الكوارث . تعتبر المسرحيتان ذات مغزى واحد وهو الاتجاه غير المعروف لسفينة نيجيريا ، يركز كلارك فى مسرحيته على حالة نيجيريا بعد الاستقلال مباشرة ، بينما يعرض أوسوفيسان الفساد والابتزاز والتفكك السياسى والقتل والخيانة التى تميز العصر العسكرى منذ منتصف السبعينيات إلى الوقت الحالى.

ولكن يذهب أوسوفيسان بعيدًا عن تصوير "اربعة من قاطعى الأخشاب" الهالكين ، رجال تصنع الطبيعة والآلهة اقدارهم مثل مسرحية كلارك ، يبنى أوسوفيسان مسرحيته على موضوع تقدمه قصة شعبية يوروبية فى ضوء القمر . لا ينطلق الكاتب من هذه المقدمة حتى يدخلنا فى لهجات لألغاز متدرجة للمعتقدات الدينية والخرافات والطقوس القديمة . وتبدا عملية الألغاز المتكررة

من باعث إلقاء حكاية شعبية . وتتضح قصة المسرحية من خلال كهنة إله البحر بيموسا . فى الفصل الأول والثانى يجعلنا نعتقد ان كل ما يقدم مجرد ادعاءات . وتبدا المسرحية من خلال نسيج من الأغانى والرقصات فى جو من العامية والنكات والمسرح ، وكذا تحمل جواً من الجدية . ونتأمل معًا حديث آلهة بيموسا :-

بيموسا الأول:

لقد جئت لأحذركم من عدة اشياء . لقد جاء بعضكم إلى المسرح متوقعًا ان يشاهد عالمًا من الأفلام ، عالمًا سحريًا مليئًا بالخيال وادوات خرافية مذهلة وآلات تطير فى الهواء مثل ليالى الف ليلة وليلة ...

بيموسا الثانى :

أو ربما ، على الأقل ، حجرة مزينة مليئة بكل ما هو ثمين وفخم وابطال عظام وفتيات جميلات يتمنين الانضمام إليهم بثمن التذكرة التى دفعنها ......

بيموسا الثالث:

حسنًا : إن هذه المسرحية ليست كذلك يا أعزائى . فحلمنا هنا مستيقظ مثل ليالينا المعتمدة القديمة . كل ما نقدمه هنا هو كذبة كبيرة مثل رواة القصص ، قصة خيالية معروفة وقديمة وخيالكم هو الذى سيكتب لها النجاح .

(ص٢ - ٣)

الخلفية السابقة توفر الجو الملائم للبيموسا لأداء أدوارهم كشعراء تقليديين ، فى أداء ادوارهم الجديدة هذه يكشفون إصابة المجتمع بالسياسيين ورجال الدين

غير الأكفاء والفساد، وعدم قدرة المواطن على الاختيار، وعدم وجود إرادة قوية يواجه بها من ظلموه ، فى هذا المناخ يقتبس ما قاله قس إيفا اوروس " انه يجب على المجتمع إحياء الشعائر القديمة لكى يقدر على التطهير الجماعى " والرحلة لهذا التطهير الجماعى تصبح حجة للكاتب لكى يكشف عدم كفاءة زعماء السياسة والدين ويحث المواطنين لكى يصبحوا هم صناع القرار ويستطيعون تحديد مصائرهم . وفى رسمه للشخصيات فى خوفهم الدائم وحيرتهم وآمالهم ويأسهم ، يمكننا أن نحدد من هم المسؤولون عن ورطة مجتمع ايدادا . تتألف الطبقة الحاكمة من الأمير لانسون Lansisen والزعيم إيكورولا Ekuroola وآبور Abore وزعيم لاجوس ناجح ، استغلت هذه الطبقة الحاكمة المجتمع ، ومن خلال شكل المسرح ، يكشف الكاتب عن تعدد الطبقات والنزاعات والخيانة الموجودة فى هذا المجتمع ، وفى تحليله الأخير ، يستنتج أن الضحايا هم الناس البسطاء مثل المراكبيه (الصيادون) ويج Waje واوج Oge ورور Raore والمزارع وجيبجبى Gbagbe .

وفى نهاية العرض نجد أن المظلومين المتمثلين فى رور وأوروس وأوج هم من تحدث لهم عملية التطهير من خلال الشعائر واثرت فيهم المحن والابتلاءات وجعلتهم يتجهون لمحاربة السلطة التى تتحكم فى مصائرهم وتهدد حياتهم بدلا من إضاعة الوقت فى الصراعات المستمرة وتبادل الاتهامات .

بيموسا الأول:

طالما ليس لديك النية للمعارك والنزاعات .

روز :

هل ستقف إلى جانبنا ؟

أوج :

فلتنضم إلينا .

بيموسا الثانى:

هيا إلى سطح السفينة ، فيم انتظاركم ؟ لقد انتصروا لقد حققوا مقصدهم .

(يصعدون إلى الطوف فى غناء ورقص) .

ص ٨٤ - ٨٥

يكمن نجاح أوسوفيسان الذى حققه فى هذه المسرحية فى قدرته على دمج التقاليد اليوروبية لعناصر الحكايات الشعبية من أغانى والغاز ورقص وامثال شعبية وحكايات مع التقنيات المسرحية الحديثة ، وهذه العناصر التقليدية لا تقدم وحدها على المسرح بل تدخل فى نسيج العمل الدرامى لتقدم شكلا ومعنًا ومعلومات كلما نتعمق فى الموضوع اكثر . وعلى سبيل المثال ، فى الفصل الثالث ، عندما تعرض المتطهرون للعاصفة وحاصرتهم المياه ، تجمعوا فى حلقة حول اوميتوجان Omitagun رغبة فى انقاذهم . فى هذه اللحظة الحرجة تخرج الآلهة تغنى :

إن الإنسان دائما مغرم بالإيذاء .

ولكن اطفالكم سيحصدون

ما زرعتموه للغد

(ص ١٩)

يعــرض أوسـوفـيسـان كل الأغـانـى فى المســرحـيـة باللغـة الأصليـة وباللغـة الإنجليزية فى نسخة المسرحية المكتوبة . الأغنية السابقة جاءت لتؤكد الفساد والظلم الموجـود فى المجتـمع . وبمعناها المطلق تمثل يد العـدالة التى تعـاقب المجـرمين فى ورطة المجتـمع الحـاليـة والسـيـاسـيـين المشـتركين فى التطهيـر .

" لقد دمرتم الدولة وتأملون ان تفلتوا من العقاب .

لقد فككتم العرش وتتجمع الحشرات لكى ترشقكم بالحجارة " .

فى الفصل الخامس ، يظهر مشهد فلاش باك لحادثة مقتل أجيبجى لأبيه .

وبعيدا عن أحداث الفصل الثالث ، يؤكد هذا المشهد موقف المسرحية وهو أن الآلهـة والخـرافـات وقـوى الأرواح من صنع الإنسـان ، ويجب على الإنسـان أن يستخرج هذه القوى ليخطط مصيره . ونستمع لما قاله أجيبجى : -

أجيبجى:

لقد مات قبل ان اولد ؛ ماذا تعرفون عن هذا الأمر ؟ لقد مات حين أقسم بحياته وضحى بها من اجل آلهة لا حول لها ولا قوة فلتنقذه هذه الآلهة الآن ؛

لقد ضحى بحياته ولكن لم يكن هذا كافياً ! .

لقد ارادوا حياتى انا ايضا ضمن صفقتهم ، ابى والآلهة !

(انهيار) افهمونى ارجوكم لقد صارعت هذه الألهة ، اليس كذلك ؟

لقد ارديتها قتيلة اخيراً !

(ص ٥٣)

تبدا احداث المسرحية فى التصاعد بعد مشهد الفلاش باك وتعليق اجيبجى بعده على حب الإنسان لمحاربة أخيه الإنسان والقضاء عليه (ص ٥٤) . وينكشف موقف لانسين الحقيقى تجاه الرحلة . وتتشكل صراعات الطبقة السياسية من خيانة وتبلد وصراع طبقى ، ويتضح هدف الطبقة السياسية والعسكرية وهو استعباد الشعب للأبد . نستمع لأجانرين الذى بدأ .

أجانرين:

إنكم تقضون على حياتنا لتحقيق أطماعكم الأنانية لكى تصلوا لأهدافكم الشخصية . إنكم تحددون مصائرنا طبقا لأطماعكم . ولكن اتعلمون ان الآلهة خدعتكم ؟ ام انكم تظنون انها المصادفة التى جمعت بيننا على هذا الطوف ؟ إنكم شركاء فى الجريمة انت يا أوروس وانت أيها الأمير.

رغم الإنقاذ المؤقت لإيكورولا ومحاولة التضحية باجيبجى لتمهيد الطريق لإنقاذ انفسهم الذى يحدث بفضل التعاويذ (ص ٦٥) ، تعود المسرحية لكشف

الهدف منها وهو كشف فساد الطبقة الحاكمة . وتساعد اغنية اوج فى التمهيد لانهيار لانسين وإيكورولا : -

اوج :

ابتعدوا : (يبدأ فى الغناء والصياح ويستجيب الآخرون)

ماذا بعتم كى تصبحوا أثرياء ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق الثروة ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق المنفعة ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق الحياة ؟

(ص ٦٦)

يتبع أوسوفيسان تكتيكًا آخر وهو " قصة بداخل قصة " التى تظهر فى الفصل السادس ، القصة التى يحكيها البيموسا تصبح لغزاً يستوجب حله من الجمهور والمنقذين معا . فإنقاذهم يتوقف على حل هذا اللغز ، قصة قتل الملك تتيح للكاتب تقديم موضوع صراع الإنسان فى العالم . وليس من قبيل المصادفة أن نرى المتطهرين فى هذه اللحظة فى المسرحية وقد وقعوا فى حصار هيربول فى اولو بيريبو الذى ادى إلى تحطم السفينة .

ورغم إيمان أوروس بأن " الآلهة سوف تنقذهم " ، إلا أن اتحاد الأشخاص الثلاثة معا هو الذى أدى لإنقاذهم . فالآلهة قد ماتت ولا يوجد دليل أفضل مما قالته الأرواح :

بيموسا الأول:

لقد غرقت الآلهة الكامنة فى عقول الناس فى هذا الماء الخصيب.

بيموسا الثانى:

وعندما تزدهر وتنمو ، تزين الأرض بخيالكم فالإنسان يستغلنا فى كل القوى الخارقة .

بيموسا الثالث:

ولكن كل هذه القوى لم تكن إلا من صنعكم انتم ، فهذه القوى مستمدة من خوفكم ونحن نستطيع عمل الكثير فقط إذا أردتم انتم ذلك . (ص ٨٣)

" الملك يجب أن يرقص عاريا " لفريد أجبيجى

نشرت هذه المسرحية عام ١٩٩٠ لدار نشر مالتهاوس . يمكن أن نصف المسرحية بأنها تجريبية . وتأتى طبيعتها التجريبية من كون الكاتب يدمج طبيعته كرجل قانون ورغبته فى تحقيق اهتماماته الفنية . فهو يحاول من خلال أعماله دمج القيم الأخلاقية للحكايات الملقاة (الشفهية) مع النص الدرامى . هذا التميز تُوفرّ له الوسائل الإبداعية لكى يعكس أوهام التاريخ والتناقض والفساد

الموروث والمتأصل فى شئون الإنسان . وهو هنا يعرض تجربة واقعية مر بها فى مسرحيته لذلك هو يتبع تقليد السرد فى مسرحية "الملك يجب ان يرقص عاريًا" وهو ما قيد خياله بمرور الوقت . اذكر هنا جزء مطولا من الملحوظات التمهيدية فى المسرح [7] التى توضح كيفية عمل عقل الإنسان : -

" إن المصادر التمثيلية المطلقة وتواجد الكورس لجو الحكايات القديم اكثر من الحنين لبراءة الشباب فى ضوء القمر .... إنه لمن الشجاعة أن تبدع صورا تاريخية دائمة . الآن هو سلحفاة ثم يتحول لمحتال ثم قس ثم رجل مجنون. وفى لحظة اخرى نجده اوباتالا Obatala ويمكن ان ترى النقاء الرمزى لحبل الإله الأبيض يسرى من الشفاه الناعمة لراوى القصة فى خلق معتدل . والرقصات ... تبدا منه ثم تنتقل بين الجمهور الراوى . وفى النهاية تبقى جولة العالم لغزاً يجب على الناس حله - سلوك الإنسان " . (ملحوظات تمهيدية)

وتاتى المسرحية نتاجا لما أراده الكاتب من تقييد انتشار المسرح الإفريقى الكامل وانعكاسا للمشاكل السياسية والاجتماعية ، تهاجم المسرحية فساد الحملات الانتخابية والتزوير والاستغلال السيئ للسلطة والظلم السياسى المتمثل فى نيجيريا فى أوائل الثمانينيات ، عندما كان الحزب الوطنى لنيجيريا فعالا اثناء رئاسة شيهو شاجارى Shehu Shagari .

---

(٧) كتب فريد اجيبجى اول مسرحياته عندما كان عمره اربع عشرة سنة ، وتحسب له عدة مسرحيات مثل "محنة الموت" ، "النذير الأخير وبودوس" وأذيعت مسرحيته "اعادة استنساخ العشاق" فى هيئة الإذاعة البريطانية سنة ١٩٦٣ .

تدور احداث المسرحية فى مجتمع غير معروف (رغم انه من اسماء الشخصيات يتضح ان احداثها تدور فى مجتمع الكاتب) . وزمانها بين الماضى والحاضر . وتهدف إلى إظهار الشعب الذى اصابته الفوضى والمجاعة والوباء . يهدد الثوار الملك الحاكم اوماجيوا ، هؤلاء الثوار هم اقرب الزعماء له وهم الزعيم اشيبوروكو Atseburuku واوتوكوفو Otokuefo والزعيم القس افينوتان Afenotan ورعاياه . ويتبع القس آثار المجاعة والوباء والفوضى إلى عقم الملك . وتعد سرقة الصخرة التى هى رمز للآلهة نذير شؤم . والأمل الوحيد للشعب هو ان يرقص الملك عاريا . وهذا التدنيس للمعتقدات يولد شعور اكبر بالحيرة وعدم الراحة يجعل الأمر اكثر تعقيدا . وفى تحول درامى ، يظهر الصياد ميجبى ويعترف بسرقته للصخرة . ويكشف عن هويته الحقيقية باعتباره ابن الملك ، واومايجوا هى امه الحقيقية .

ميبجبى:

نعم ، إن ابى هو ابن الملكة لوب اول ملكة للملك الراحل لأووجبودام، لقد ابعدت امر مليككم ابنها كى يموت كى يصبح هذا الملك هو الملك الآن ولكن لم يمت . لقد اغوى ملككم ابى ، ----- (ص ٦١)

هذا الاعتراف كان سببا فى نفى الملك ووضع ازمة كبرى للرئاسة. وتنتهى المسرحية بقرار الشعب بإلغاء نظام الحكم الملكى الوراثى وتغيير الأحوال إلى الوضع الديموقراطى .

كل أهداف المسرحية تعتمد على تقليد القصص الملقاة فى ضوء القمر ، فى هذا النص يقوم بدور الراوى اوريجوى Orighoye الذى يعمل ايضا كموسيقى

ويساعده الكورس ومجموعة تحقيق الأحلام، يقوم هؤلاء بنسج القصة بخلفية الموسيقى والرقص والغناء ، على العكس من "الطوف الآخر" لأوسوفيسان الذى يتبع تقليد الحكاية الشعبية ، نجد مسرحية أجيبجى غير مترابطة الأحداث تنقصها القوة ، واللغة ليست على المستوى المطلوب ففى بعض الأحيان تكون غريبة وغير ملائمة لطبيعة الأشخاص والنباتات والشكل اللغوى لسكان النهر الذين يظهرهم الكاتب فى المسرحية . وبعض الحوارات نجدها طويلة جداً ورغم ذلك فهى تقدم تنوعا وتُوقف الأحداث . واكثر ما تأثر بهذه اللغة هى لغة الراوى والشخصيات الرئيسية الأخرى مثل اودوسان . وامثلة أخرى لهذا نجدها فى الحركات الأولى والثانية فى المسرحية . ومن عيوب المسرحية أيضا الشكل العشوائى لأحداث قصة المسرحية . فالتتابع الزمنى غير واضح وغامض ولذلك من الصعب تتبع الأحداث .

من العيوب الأخرى ايضا أن الكاتب لم يستفد من وجود مجموعة تحقيق الأحلام والكورس الغنائى ، رغم انه يشير فى النص المكتوب للمواضع التى تحتاج للأغانى والرقص والترنيمات إلا انه لا يقدم ذلك سواء باللغة العامية او باللغة الأنجليزية. وبذلك يجعل قراءة المسرحية صعبة وتفقد تأثير هذه الأغنيات والترنيمات، والرقصات التقليدية فى مراحل ملائمة فى المسرحية . وبهذا نجد أن المسرحية تحتاج لمخرج متمكن كى يظهر مدى ملاءمة المسرحية ونقاط قوتها التى تؤثر على هدف الكاتب فى اكتشاف وعرض الشكل الشفوى لكى يصور المشاكل الاجتماعية والسياسية فى ذلك العصر ، دراما العمل (ا لمخجل) المذموم

للملك اوماجيوا ، الفوضى الشائعة والحاجة للتجديد ،كل ذلك وفر للكاتب الوسيلة المناسبة لفحص مجتمعه فى الثمانينيات .

ورسم الشخصيات يوضح اهتمام الكاتب بإعادة تشكيل المجتمع وبنائه . كذلك المواقف والصراعات التى صورها فى المسرحية . الشخصيات الشريرة مثل اتيسبوروكو وافينوتان واوتوكوفو وأوجودوبيرى وأودوسان وغيرهم شخصيات مؤثرة ولها أدوارها المميزة فى المجتمع ، فلم يظهروا فقط كمستثمرين اقتصاديين وانانيين ومنتهزى الفرص ولكن أيضا كفاعلى الضرر الذين لا يتورعون عن فعل اى شى يؤدى لنفور وسط المجتمع . ومثال على ذلك تعليق أوماجيوا على زعماء قصره : -

أوماجيوا:

بدلا من أن تكون له طموحات ملكية ، اتحد اتسبيو روكو مع تجار العبيد الذين أمطروا شعبنا بالرصاص والمال والقيود .

يستخدم أجيبجى الشكل الدرامى قصة داخل قصة لتدعيم ما يعانيه المجتمع من الحرمان والمجاعة والفقر والنفور الزوجى، فالمشكلة العائلية التى تحدث بين اليرو وزوجها توف تظهر فى الحدث الرئيسى للمسرحية لتوضيح ان هذه المشكلة العائلية يمكن ان تؤثر فى المجتمع باكمله. يتضح هذا من شرح اليرو لأزمتها :

إنى بالكاد أستطيع التحرك . لقد حولنى لقزمة . لم يعطنى مالا طوال الشهرين الماضيين وعندما اخبره بانه لا يوجد طعام ، يقتلنى . جاء بالأمس دون

سمك وسألته عن السبب . إن الناس كلها تخفى سمكًا لبيتها رغم ما تعانيه البلاد من مجاعة . هذا هو كل ما قلته . فقادنى لخارج المنزل فى تلك الليلة الباردة وقتلنى . (يذهب أوجو دوبيرى ليتشاور مع الملك) .

(ص ١١)

مما ادى ايضا لنجاح المسرحية قدرة الكاتب على استخدام شكل السرد القصصى الشفوى فى تحقيق هدفه الفنى للكشف عن غموض الأساطير القديمة والتاريخ الثقافى والمعتقدات فى الخرافات التى يعتبرها غير مناسبة لهذا العصر والتى يجب ان يتركها المجتمع كى يسير فى طريق التقدم . هذا الدور قامت به شخصيات مثل أولولو مهرج القصر السكير ، ورغم ثمالته طوال الوقت ، إلا ان افعاله واقواله لها حقيقة ثاقبة ، وهو لم يقم فقط بتدنيس رمز الإله (الصخرة) بسرقته ولكنه ايضا سخر من الترنيمات والأغانى المقدسة التى تهدف لتوفير الآلهة لتتامل الشكل المسرحى الذى يسبق اغنية : -

أولولو:

(يغنى ترنيمات الشعب بفرح وابتهاج قاصدا السخرية . ويدنس الاحترام الذى نالته الصخرة لتوها) .

(ص ٣١)

وأيضا الحوار بين الزوج والزوجة عندما وجهت التهمة بسرقة الصخرة لأولولو:-

أوجبيمى:

إنه لشئ بغيض يا أولولو .

أولولو:

أيضا الجوع بغيض لشخص يحب الحياة . هل تريد أن تموت ؟

أوجبيمى:

إنه طعام الآلهة .

أولولو:

فلنجعلها منقذتنا . لا لعنة على هذا ، هذا افضل من سرقة إنسان .

أوجبيمى:

ولكنهم سيعلمون بالأمر .

أولولو:

لن يعلم اقينوتان . هذا القس البدين . انه يحتفظ بنصيبه فى منزله بالإضافة لاتهام زعماء السياسة والدين ، ينادى الكاتب أيضا بتغيير نظام تعيين الملك . وهذا يمكن اعتباره بأنه الأسلوب المهذب الذى يتبعه الكاتب للإشارة للرئيس فى شمال البلاد موضحا الزعامة السياسية فى نيجيريا . ويتهم الكاتب الوراثة فى المسرحية كوسيلة للتعاقب فى الحكم . وهو يجعل الملك فى المسرحية يفقد احترامه وقوته السياسية والروحية المرتبطة بالعرش . وفى النهاية يذل الملك ويهان . وفى طريق زعماء القصر لتولى العرش وضجر الجماهير الذين

تحمسوا بعد ما كشفه أوماجيوا وميجيبى ، تظهر قوة إرادة الشعب ، وربما معلنة انتهاء عصر : -

(بعيداً عن ميجيبى) هذه نهايتى ، سأرقص عاريا ، استدعى قارعى الطبول (تصرخ النساء ويندفعن يتراقصن حول الملك فى محاولة لحمايته يخفت الضوء . يخلع الملك ملابسه كاشفا عن جسد امرأة . ويقترب من ميجيبى الذى يخفى نفسه عن الأنظار ، يخترق الملك الحاجز الذى صنعته النساء حول وسط ضجة الموسيقى يصرخ فى اتجاهه لميجيبى).

(ص ٦٣)

تنتهى المسرحية ببارقة امل وتنتشر روح الديموقراطية وتبدأ اغنية " سلالة غير منتهية (دائمة) " معلنة بدء فجر (عصر) جديد : -

" يا لها من سلالة دائمة "

رحلة لكتشاف النفس

وسنجتمع سويا لنفكر ليس دائما

حصاد الغد من الأيام

ستثمر الفاكهة من اجل الجميع

وليس من اجل شخص واحد

(خاتمة)

وفى النهاية ، فإن هاتين المسرحيتين ، " الطوف الآخر " و " الملك يجب أن يرقص عاريا " تعدان من الأعمال المتميزة التى استخدمت التقاليد الشفوية لمجتمع كل كاتب وهى تقليد القصص أو الحكى . وهما لم يستخدما هذا الشكل الفنى وقدما وظائف الحضارة الشفوية ولكنهما نجحا أيضا فى استخدامه فى كلمات مكتوبة التى كانت نتاج تعليمها الغربى . وبذلك نجحا فى تشكيل تقليد جديد للمسرح فى عصرهما . هذا الدمج " الثقافى " الذى يمكن وصفه بأنه أصلى اتاح لهما أن يواصلا تأثيرهما وهدفهما السياسى والثقافى على الجمهور. ورغم أن هذا ليس بشئ جديد فى دراما نيجيريا إلا أن هذا التميز الفنى لكشف الغموض الثقافى وإعادة التاريخ والمعتقدات خاصة فى مسرحية أوسوفيسان "الطوف الآخر " يعد اتجاها مسرحيا جديدا ، وهو مواجهة النظام الروتينى أو الأوضاع المألوفة وحث الناس على الاشتراك فى تحديد مصائرهم فى سياق تاريخى . ايضا المجتمع الفنى الموجود فى مسرحية " الملك يجب أن يرقص عاريا " يعد اتجاها إيجابيا فى تطوير دراما ومسرح نيجيريا .

هذا النص قدم أصل فى المؤتمر الثانى عشر للاحتفال بجمعية فنانى مسرح نيجيريا ، (سونتا) فى جامعة بورت هاركورت من ٥ - ٩ إبريل ١٩٩٤ .

(٩)

سونيكا والسلطة :اللغة و الخيال فى" المتخصصون و المجانين"

فرانسيس هاردينج Frances Harding

ليس موقفا ولكنها تجربة مستمدة من الأحداث

(وليامز ،٢٨٦، ١٩٨٧)

١ - تقديم:

اهتم الكثير من الكتاب المسرحيين بتناقضات الحرب . فقدم برتولد بر يخت فى واحدة من افضل اعماله عن الحرب (الأم الشجاعة واطفالها) بعض التناقضات فى الشخصية المحورية ، الأم الشجاعة ، قدمها كشخص يتصرف طبقا للتناقضات ويمثل الجمهور كشخص يجب ان يستجيب لهذه التصرفات. ويشكل علاقة تفاعلية بحيث لا يستمتع الجمهور بما يقدمه الآخرون حول ازمات الحرب ولكن من خلال جعل هذا الجمهور وهؤلاء الممثلين يشاركون فى بناء هذه الأزمات مما يجعل الجمهور يدرك مسئوليته عن خلق هذه الأزمات . وظف وول سونيكا هذا الشكل الفنى فى مسرحيته (المتخصصون و المجانين) ١٩٧١ .

يعتقد الجمهور ان المسرحية جيدة وفعالة وقائمة بذاتها إلا ان سونيكا يجعلهم فى النهاية يدركون انهم كان لهم دورهم فى هذه المسرحية ولكنه دور غير معلوم . ومثلما يتساءل ريموند وليامز Raymond willams "ماذا يمكن ان نفعله بعد ذلك هنا فى هذه الحرب عن أوروبا؟" (١٩٨٧،٢٨٦) ، يتساءل الجمهور فى

"المتخصصون والمجانين" عن "هذه الحرب فى نيجيريا ". يختار سونيكا الشخصية المحورية الأب بدلا من شخصية الام الذى يموت ابنه وليس ابنته بينما الأم مازالت على قيد الحياة. ومثل بريخت يجعلنا سونيكا ندرك انه لا يوجد سؤال واحد عما إذا كان هذا الشخص طيبا ام شريرا ولذا لا يوجد إجابة بسيطة لا يوجد "حكم اخلاقى فاصل"

(وليامز١٩٨٧،٢٨٦) . يوجد فقط شعب وأسر وصراعات من اجل البقاء فى مجتمع اهلكته الحرب .

نفس الاهتمام بهذا التفكك الناتج عن الحرب نجده فى مسرحية جون ليتلوود Joan littlewood "ما اجمل هذه الحرب ؛ " ١٩٦٥ . والذى تأثر بمسرحية بريخت " الأم الشجاعة وأطفالها " ويقدم مسرحيته التى ؛ تخرج الأغانى فيها من الخنادق ، وبعضها من قاعات الموسيقى ، الملابس يجتمع بين الزىّ العسكرى وملابس المهرج وأسلوب الأداء يتقلب بين الأداء الهزلى وجراءة الحياة فى الثلاثينيات ، والحوار يتارجح بين الكلام الغامض والتقليد الحرفى لحوار إيرل ميج Earl Haig واختفى المرح فى الرثاء والحزن وتبدلت الرزانة والوقار بالتفاهة (هايمان ، ١٩٧٩ ، ١٣٦) .

ظهر سونيكا فى الخمسينيات ضمن كُتاب مؤثرين وفى نفس الوقت غير معروفين من الذين عملوا فى البلاط الملكى ، وهو يقدم أسلوبا انتقائيا لمسرحيته عن المجتمع .

كتب مؤلفون آخرون امثال نجوجى وايثونج Ngugi Wa Thiong'o و ميسير جيث موجو Micere Githae Migo عن آثار الحرب ، و قدما فى مسرحيتين محاكمة ديديان كيميث Dedan Kimeth التناقضات بداخل الفرد مثل كيميث وهو الشخصية المحورية فى المسرحية ويتعرض لعدة مغريات تهدف لإبعاده عن التزاماته السياسية ، ويقول كيميث فى احد الحوارات فى المسرحية :

من هم أصدقائى ومن هم أعدائى ؟

ياله من صراع تولده معركة واحدة

ولكننى ساحارب للنهاية وحدى

هل قلت وحدى ؟

لا، فلا بعد هذه الشكوك : (١٩٧٦ : ٥١)

تمثل مسرحية سونيكا الشكل الأدبى الذى ظهر بعد الحرب الأهلية فى نيجيريا مباشرة والتى اتخذت من هذهة الظروف محتواها ، وفى عرضنا للأزمات التى يواجهها القادرون وغير القادرين تمتد لتشير إلى ان الحرب اثرت فى الجميع .

الخضوع الرسمى لقوة غير محكومة والحفاظ على الحياة بمسايرة النظام... كل هذا حتمى ويجب ان نقتنع بانها تجربة قبل الصدمة الدرامية الكاملة : إن الحياة ليست محفوظة أو حصينة فهناك اسرة تنهار أمام اعيننا . (وليامز ١٩٨٧: ٢٨٦).

٢-المسرحية:

هذه المسرحية هى واحدة من اربع مسرحيات كتبها سونيكا بعد فترة اعتقاله (من ١٩٦٧ - ١٩٦٩) خلال الحرب الأهلية فى نيجيريا ، والمسرحيات الأخرى هى "مات الرجل" (١٩٧٢) " التجول فى السرداب " (١٩٧٢) " موسم انوسى " (١٩٧٣) وبالطبع يوجد رابط بين هذه الأعمال ومنها مسرحية "المتخصصون والمجانيين" ، فكلها عن الحرب ، ولكن تختلف هذة المسرحية عن سابقاتها بأنها تتحدث بشكل اخص عن تجربة اعتقاله ، اللغة والخيال فى المسرحية يؤكدان على ضرورة التركيز على قوة الذات وهو ما يتعارض مع النهاية المفتوحة للمسرحية التى تعطى للجمهور دور القاضى ، وما قاله سونيكا عن مسرحية "مات الرجل" يمكن أن يستخدم فى هذة المسرحية :

- يمكن لهذه المسرحية أن تنعش ضمير العالم بخصوص الوجود المستمر لآلاف الأرواح الواقعة تحت سلطة منحرفة والتى يتوقف بقاؤها على إنكار مسئووليتها عن الأفعال اللاإنسانية (١٩٧٢ ، ٢٦) .

يتحدث موضوع المسرحية عن الاضطراب الناتج عن الممارسات غير المحكومة للسلطة وعن تصرف الفرد بعيدًا عن القيود الخارجية وفى داخل نظام تكون سلطته الوحيدة هى ذاته فقط، فهى سلطة تهتم بمصالحها الشخصية .

والمسرحية مليئة بالحوار اكثر من الحركة وهى تتصاعد من خلال سلسلة من الحوارات تتخللها اغنيات و نكات ، والشخصية المحورية هى شخصية ابن الرجل

العجوز ، بيرو الذى يعمل كطبيب يتحول " لأخصائى عقلى " وقام بسجن ابيه فى الجراحة الأولى ويركزعلى محاولة اكتشاف "معنى " " كما " الجماعة التى كونها ابوه والتى حولت الشحاذين لحواريين . وعلى النقيض منه الأربعة رجال الشحاذون الهامشيون ، و جريمة الرجل العجوز هى انه علمهم أن يفكروا بدلا من أن يكونوا أفرادًا سلبيين يعيشون فى هذا المجتمع : -

كانت مهمة أبى أن يساعد الجرحى على الشفاء من جراحهم و بدلا من ذلك بدأ يعلمهم أن يفكروا. هل يمكن ان تتصور فعلا اشنع من هذا؟ ان تضع عقلاً عاملاً فى جسد مشوه " ص٣٧ " .

المسئولون العاجزون كانوا يقومون بدور الكورس الذى يعلق على الأحداث وهم يدفعون الأحداث للأمام مع تقديم الرجل العجوز للتتابع النهائى للأحداث .

وهذا الازدواج يجعلهم قادرين على أن يكونوا مراقبين وعملاء نشطاء فهم اقوياء و يتميزون بالسطحية وضحايا وايضًا ظالمون .

يوجد ايضاً ثلاث شخصيات نسائية تمثل المُثل البدائية الممتدة هناك . سيدتان عجوزاتان حكيمتان تمثلان الحكمة وامراة أصغر سناً تمثل معنًا غامضًا "للطيبة " والثلاث مرتبطات بالطبيعة والمداواة. والفعل القاطع لها ياتى فى نهاية المسرحية وهو نتاج افعال الرجال .

وفى النهاية لا يوجد مصدر خارجى للخلاف أو للسلطة كما فى مسرحية سونيكا " الموت وفارس الملك " (١٩٧٥) على سبيل المثال او فى "حصاد كونجى"

(١٩٦٧) وهذا يعطى للمسـرحـيـة تركـيـزًا داخليـا يقـدمـه سـونيكا من خـلال استخدامه للغة والخيال .

٣- اللغة

لغة المسرحية تعنى غزوًا فعالاً للكلمات او انتهاكًا يفصل بينهما كـاجزاء ليمنحها معنًا جديدًا او لا معنى. فى لحظة يبنى سونيكا كلمات جديدة من جمل ناقصة باللاتينية والفرنسية وبهذا يكشف ايضاً ارتباطها بالمبادىء المعروفة :-

جوى:

لا يوجد اغلبية ، هذه هى المشكلة اللعينة .

الرجل الاعمى:

فى اثينا القـديمـة لم يكن لديهم اغلبـيـة ،كل شـخص هناك ، الأطفـال والديموقراطية .

كريبل:

(يغنى لحن "عندما القساوسة")

قبل ان اشارك القسناوسة بأعلى

اريد ان اجلس فى هذه الأغلبية اللعينة

قبل ان اشارك القساوسة باعلى

قبل ان اودع هذه الأرض

اريد حقى من هذه الأغلبية اللعينة

قبل ان اودع هذه الأرض (صـ٥٩-٦٠)

وللتعبير عن وظيفة تدمير الذات فى اللغة فى المسرحية ، يطور سونيكا- الموضوع الذى اثاره فى مسرحيته " الطريق " (١٩٨٨) - العلاقة بين الموت والكلمات خاصة الكلمات غير المكتملة .

فى مسرحية " الطريق " نجد استاذاً عجوزاً فى بحثه عن الكلمات يجعل علاقة بين الموت والكلمات بإزالته للافتة " منعطف " الموجودة على الطريق لتحذر السيارات وبذلك تقع الحوادث ثم يجمع السيارات ويبيعها ليكسب مالاً يعيش منه وهو يعتقد ان العلامات والأجساد والسيارات والكلمات المحطمة تمثل وحدة : -

البروفيسور:

الم تجد كلمات مكسورة فى المكان الذى ابتلعهم الجسر فيه ؟

سامسون:

كيف لنا ان نفكر فى شئ كهذا ؟

البروفيسور:

يجب ان ينتبه الفرد لأى حدث . (ص ٨٥)

وزاد اهتمام سونيكا فى مسرحية " المتخصصون وا لمجانين " بارتباط الكلمات بالموت . فشخصية الرجل العجوز لم تعد تبحث عن وحدة الكلمة ولكنه يبنى نظامه الخاص بصلاحية ذاته والذى يعتمد على كلمة واحدة هى " كما " " As" بينما فى مسرحية الطريق نجد أن الشخصيات مجبرة على " التفكير فى شئ كهذا " أى العلاقة بين الكلمات والموت - نرى فى مسرحية " المتخصصون وا لمجانين " كل الشخصيات تعمل على هذا باستمرار ؛ -

آفا:

فليبارك الرب أخيك .

(يخرجون جميعا يقهقون)

جوى:

شحم اكثر لكوعه

آفا:

ولا تنس ربطه .

الرجل الأعمى:

واكثر لعصاه الأنيقة .

كريبل:

وتشرق الشمس دوما.

آفا:

من جدائله وازراره .

جوى:

انقذها يا إلهى ، إنه اخوها ، بحكمتك ان تقول إنه --- ملئ بالواجب.

كريبل:

هل هو ابن بار ؟ أنت مجنون .

الرجل الأعمى:

أنا أعلم ما يقصده ؟ (يشير كما لو كان يحمل مسدسا) طاخ : كل يجمع فى صف الواجب .

(يخبط جوى على صدره ويقع على الأرض)

آفا:

هل جربناه ؟

كريبل:

ايها الأحمق ، لم يجربك احد بعد ؟

آفا:

(فى صوت رنان) انت متهم .

الرجل الأعمى:

هل يرضيك هذا الآن ؟

كريبل:

هذا هو العدل .

الرجل الأعمى:

طاخ !

(يقع جون ويقبل يده)

جوى:

لا يمكنك ان تفعل بى شيئًا .

الرجل الأعمى:

محاكمة عادلة . لا ؟

آفا:

نعم باجماع الآراء .

الرجل الأعمى:

ماذا يقول ؟

جوى:

إنها محاكمة عادلة . لا اعتراض لدى .

الرجل الأعمى:

فى هذه الحالة ، نسمح لك بأن تدفن .

جوى:

إنك لرجل كريم . إنى اكره الطيور .

الرجل الأعمى:

على رسلك . إنها طيور لطيفة ، إنهم ينظفون ما يضعون من فوضى .

(ص ١٠ - ١١)

من التاثيرات التى يحدثها هذا المشهد انه يظهر كيفية مساندة وتدعيم نظام حكم عادى بأداءٍ متساوٍ من مجموعة كلمات وافعال مالوفة، التى تعطى الجمهور إحساسًا زائفًا بالأمان . كل شئ يبدو انه منظم تنظيمًا جيدًا . مثل نظام السلوك العسكرى ومع اللغة والطقوس التى تسانده . وبعد ذلك عندما يريد سونيكا تقديم نظام القوة الذاتية لكلمة " كما " ، يهلك الجمهور عندما يصل الأداء إلى الابتهالات والإجراءات المألوفة ، ولكن ليس بكلمات أو نظام مالوف ، يدرك الجمهور ضعف البنائين . وبدون هذا التتابع البنائى لمعارضة المالوف ، لن يقوم ممثلو السخرية من الوظائف الرسمية بالاستقالة فى ظل عشوائية العدل ولكن يمكن للجمهور ان يدرك ان ممارسة السلطة بناء اجتماعى وليس أمراً طبيعيًا . ويمكنهم ايضًا إدراك انهم من الممكن ان يتاثروا بالكلمات والممارسات المالوفة للسلطة دون ان يسالوا عن معنى ذلك . وسيدركون مثلما ادرك المسئولون فى المسرحية أنهم يملكون القوة لبناء نظام الحكم .

٤ - الخيال :-

بينما نجد الكلمات تُستخدم فى المسرحية منفصلة لإفراغ معانى جديدة نجد اهمية كبيرة للخيال (الجماليات) والاستعارة فى التحول والتركيز على الأفراد وفى غزو العقول . فاكل لحوم البشر هى عملية غزو للجسد بالكامل فى سلسلة تؤدى لتقطيع الجسد وتمزيقه . يبدا استخدام الخيال فى المشهد الافتتاحى حيث نجد المسئولين كلهم أصبحوا عاجزين ويراهنوا باطرافهم المتبقية او أعينهم فى لعبة الطاولة .

آفا:

بماذا راهنت ؟

جوى:

بجرعة الذراع الأيسر .

كربيل:

آخر واحدة ؟

جوى:

لا مازال لدى واحدة اخرى .

الرجل الأعمى:

إنها الأخيرة . لقد فقدت جرعة ذراعى الأيمن بالأمس ، واخذتها انا .

جوى:

هل تريدها الآن ؟

الرجل الأعمى:

لا ليس الآن

كريبل:

ومتى سانال عينًا يا آفا ؟

آفا:

هل كانت اليمنى ام اليسرى (ص ٧ - ٨)

صورة خيالية للجسد تظهر فى استرجاع للطفل غير الوليد وليس للموت وهى صورة مالوفة فى مسرحيات سونيكا الأخرى . فنجد احد المسئولين يقترح أن تقوم اخت بيرو - س بيرو - بخطف جنين من بطن امراة حامل ... ويذهب فى قارورة تجارب لأخيها " (ص ١٢) . وبعد ذلك مباشرة توجد صورة لهجوم متوحش للجسد باستخدام إبرة هذه المرة : -

الرجل الأعمى:

لقد لمسته بإبرة .

جوى:

اين ؟ مازلت تائهًا .

آفا:

اين ؟ ساريك حالاً (يندفع فى اتجاه جوى)

جوى:

(يحمى نفسه) لا !

آفا:

(يشير لإبرة موضوعة تحت جوى) قل شيئاً . اى شئ يخطر ببالك تكلم يا رجل ! (يلف الإبرة لأعلى) جوى يصرخ حاميًا جسده بيديه .

حتى فى تصويره لمس بيرو وهى تجمع الأعشاب والنباتات يشمل الفوضى والغزو.

جوى:

اولاً الجذور .

كربيل:

ثم قشرى لحاء الشجر .

آفا:

قطعى الساق لشرائح .

كربيل:

اعصرى اللب .

جوى:

التقطى البذور .

آفا:

اكسرى القرنة . انزعى الضمادة .

كربيل:

وسعى الجرح وإلا لن يشفى أبداً .

الرجل الأعمى:

اقطعى جذراً لتنقذى الآخر .

آفا:

إكويه .

كربيل:

اسرعى - اسرعى - اسرعى ، ابتريه . (ص ٢٠)

صور أخرى لغزو الجسد تظهر بعد ذلك فى ابلغ تعقيداتها عند الكشف عن احتفال لآكلى لحوم البشر يُخدع الرجل العجوز بيرو والآخرين ليذهبوا إليه. يعلم الجمهور عن هذا الاحتفال من خلال الحوار بين بيرو ورجل دين . وفى الإشارة الأولى عن الاحتفال تتم الإشارة إليه بأسلوب مازح موضحا استخفاف بيرو بفكرة " رجل يأكل رجلاً آخر " : -

القس:

اود ان اعرف هل سيقوم بتشريح آكل لحوم البشر .

بيرو:

لقد فعل (ص ٣٤) .

ثم يصف بيرو رد فعله تجاه احتفال اكلة لحوم البشر ؛ -

ولكن لم لا ؟ ما الاختلاف بين لحم شخص وشخص آخر ؟ لقد حاولت مرة اخرى لأتأكد من نفسي . إنها الخطوة الأولى للقوة في معناها الواضح . (٣٦ ص)

ثم يسخر الرجل العجوز من اكلة لحوم البشر واصفا الرجال بانهم حيوانات "ذكية " - مثل الصخور في المشهد السابق - يوظف سوينكا تغير في الزمن والشخص ليوضح ان اكلة لحوم البشر ليست مرتبطة بالماضي او بالرجال الموجودين في الاحتفال . ويتحول الرجل العجوز اثناء حلمه البهيج من استرجاع الزمن الماضي للمجهول ويخاطب الجماهير مباشرة ؛ -

وجوهكم ايها السادة ، وجوهكم . يجب ان تنظروا لوجوهكم ؛ إنكم تتحمسون ولكن لا ادري السبب . هل يوجد اختلاف كبير حقاً ؟ كل الحيوانات الذكية تقتل من اجل الحصول على طعامها وانتم حيوانات ذكية اكلوا - اكلوا - اكلوا (ص ٥١)

يريد بيرو أن يعلم معنى كلمة " كما " متمنيا أن تقدم الفلسفة التي يمكن له من خلالها تقويم سلوكه . استهلاك لحوم البشر يمثل القتل غير المبرر للناس

للدفاع عن فكرة " كما " هى تكوين ليس له معنى لفكرة غير موجودة تم تركيبها لتخرج للوجود وتنتشر من خلال " النظام " .

معنى الكلمات اقل اهمية من بناء الكلمات كجزء من النظام .

٥ - من بريخت إلى إيجا نجان :-

بينما نجد محتوى " المتخصصون وا لمجانين " يركز عليه سونيكا داخليا ، نجده يستخدم شكلاً صريحا دون إيقاف الدراما او كشف القضايا التى تناقشها . فهو يقدم شكلاً سردياً له بداية ووسط ونهاية ولا يوجد فيه بطل مساوى . وباختياره لهذا التركيب من ا لمحتوى والشكل ، يضمن سونيكا عدم خضوع الجمهور للتاثير السهل لأرسطو - وخاصة البديل - فى التراجيديا .

غياب خطوط الحبكة الدرامية والشخصيات البدائية المتواجدة بشكل واسع يمنع المشاهدين من التعاطف مع الشخصيات والأحداث ويجعلهم يقومون بدور الناقد ويعد تباعد الجمهور عن دورهم العاطفى للأحداث المسرحية والشخصيات وتحويلهم لحكام على العلاقات بين هذه الشخصيات معروفا فى اسلوب بريخت التى تشير إليه إليزابيث رايت - : Elizabeth Wright

تقديم الفساد الاجتماعى والسياسى والفكرى يذكرنا بانه ليس حقيقيا ولكنه من صنع المؤلف . وبذلك لا يجعل المشاهدين فى حالة تعاطف وتاثر بما يحدث

ولكنه يجعلهم يفحصونه بعين الناقد ... موضحا أن هذا التمثيل محدد ونهائى... وبذلك يتحول المشاهد من دوره لناقد مسرحى .

(١٩٨٩ ، ١٩ - ٢٠)

رغم عدم الإشارة إليها بطريق مباشر إلا أن سوينكا لا يتجاهل فكرة الخرافات حتى فى هذه الدراما الدنيوية . وبينما يشير جونس (٩٨٣ ، ١١٢) لـ"إعادة التاريخ الإنسانى" ، يشير جيفو Jeyifo " البيئة الميتافيزيقية والكونية لأفريقيا " . فى هذه المسرحية نجد سعيا تافها وراء فكرة عقلية غير موجودة وتكرار عدة خصائص وأستخدام شكل واحد ، ويكرر سونيكا المشهد الافتتاحى خلال نهايات المسرحية. ويضع سونيكا توترا بين هذين العاملين ويقوم بفضه ايضا بعد إثارته وهذا بالإشارة للسيطرة الروحية . والخصائص التى يستخدمها من تاكيد على الوجودية وأسلوب الاستعارات والخصائص الأخرى مثل استخدام المتسولين للسخرية . كل هذه الخصائص تربط مسرحيته بمسرح العبث كما يعلق جونسن : -

يصل هنا فى دقته وبطريقته فى تطور منطقى للأفكار والخصائص الفنية التى اشير إليها فى مسرحياته السابقة . (١٩٨٣ ، ١٠٦) .

ويستمد سونيكا بعض أسلوبه من المعتقدات الدينية اليوروبية ، فالمواجهة بين الجمهور والممثل فى مسرحيته تشابه العلاقة بين الجمهور والممثلين فى أداء مسرحيات الأقنعة . وفى هذا الشكل من الأداء ، لا يوجد وسيط مثل الحوار او الخيال او وجود مساحة تفصل بين الجمهور والممثل. ولقد عبر الكثيرون عن

استيائهم من مباشرة الأحداث وسرعتها التى استخدمها سونيكا فى مسرحيته . والنقص اللا نهائى للكلمات وتكرار الأغنية والرقصات للمسئولين وتكرار الاستعارات الجسدية لعمل مساحة " مؤثرة " مثل الملابس المتعددة لإيجانجان (تومبيون ١٩٧٤ : ٢١٩ ف ف) . واستخدام سونيكا لأسلوب الأقنعة يُعد جزء من مفهومه عن العالم بصفته استعارة . ويستخدم سونيكا أسلوب التنكر كما فى مسرحيات يوروبا المقنعة للتعبير عن الأسلاف والأرواح مثل - ايجانجان - فى مسرحية " الطريق " التى الفها قبل " المتخصصون وا لمجانين " ومسرحية " الموت وفارس الملك " التى جاءت بعدها . فى مسرحية إيجانجان تظهر أرواح الأسلاف للتعبير عن الاهتمام المتواصل بالأحياء من قبل هذه الأسلاف . وباستخدام هذا الاسلوب بالشكل المناسب يؤدى التنكر للنظام فى العمل المسرحى .

وتدور احداث هذه المسرحية عن الفوضى . ومعظم الإصابة فيها اقرب للرقص منها للحوار الدرامى حيث إن حركة الشخصيات تعبر عن حالتهم والتى يمكن تصويرها بشكل حركى خالص . وكذلك الحوار غير المكتمل بين الشخصيات يمكن تقديمه كصوت نقى مثل النوتة الموسيقية التى لها أهمية كلية فى علاقتها ببعضها البعض اكثر من اهمية الكلمة التى لها معنى وحيد . ويمكن من خلال فهم الحركات الراقصة فى المسرحية تعريفها على أنها رقصات للأجساد والعقول المشوهة الممزقة أو التى تم "التمثيل" بها. فهى رقصة الموت غير الكامل تذكرنا بمسرحية " مات الرجل " التى يعبر فيها سوينكا عن فترة اعتقاله والتى اعتبرها " موت حى " (ص ٩١) .

وفى مسرحيات إيجانجان التنكرية ، يلعب الجمهور دورا مسرحيًا فهو يتحول من ممثل حى إلى سلف ميت ، ويلعب الجمهور دور إدراك نصفى من اعتقادهم

فيما يقدمه ومشاركته فيه . وهذا لا يتطلب فقط أداء قادة الممثلين (المتنكرون) ولكن المشاهدين ايضا كفريق مكمل للأحداث . وهذه العلاقة هى التى يقدمها سوينكا فى مسرحيته . فمشاركة الجمهور هى التى تؤثر فى تحويل التمثيل إلى واقع - من كلمة " كما " إلى كلمة " بالفعل " يشير الرجل العجوز لهذا التحول من الممكن إلى الواقع فى بنائه - للجماعة ، التى ولدت حقيقتها بنفسها؛ " كما هى فعلاً والنظام هو اساسها رغم ارتدائه لمئات الأقنعة وآلاف الأشكال التافهة". (ص٧١) .

يستخدم سوينكا اسلوب ايجانجان بشكله غير الصحيح فى مسرحية "الطريق" والموت وفارس الملك " مما يؤدى لإفساد الحركة التى تؤدى للموت . فى مسرحية " الطريق " يتنكر البروفيسور ليرقص فى الهواء املاً أنه بذلك يمكن ان " يعرف " الموت دون ان يموت " يجب ان اتمنى حتى الآن. فلا اعتقد ان اكتشاف الموت يجب ان يكون كاملاً وإلا لن يُكتشف على الإطلاق " (ص ٩٣) . ولا تجدى محاولات طوكيو كين لإيقاف هذا التنكر ، " اوقفه ؛ توقف ؛ --- قلت لك اوقف هذا التدنيس " . (ص ٩٥) .

وفى مسرحية " الموت وفارس الملك " نرى الأوروبيين هم من يرتدون زى إيجانجان فى الحفلة التنكرية ويسبون الموت لابن اليس . ونرى العلاقة الواضحة بين الاستغلال السئ لإيجانجان والموت السريع الحتمى : -

بيلكينجز:

(بصوت متعب) اهذا ما كنت تريده ؟

إيالوجا:

لا يابنى . إن هذا نتاج ما فعلته من لهو بأرواح الغرباء . حتى من يغتصب ثوب امواتنا ، يعتقد ان الموت لن يلتصق به . (ص ٧٦) يختلف هذا فى مسرحية "المتخصصون وا لمجانين " حيث لا يوجد ظهور مباشر وصريح لإيجانجان . وبدلاً من ذلك ، نجد فى المشهد الأخير ، " يخطف الرجل العجوز معطف جراح ويرتديه وقبعة اسبانى وقفازات ومشرط " (ص ٧٧) وبمجرد ان يطلق الرجل العجوز تعليماته تتغير هيئة المسرح : - " إنه يرتدى القناع " الرجل العجوز وهو الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تواجه الموت على المسرح هو ايضا الوحيد الذى يضع قناعا . وبذلك يتحول من شخص حى إلى سلف ميت يدعوه للموت . هذا التحول من الحى إلى الميت يدعو لقتل الأب الذى يتبعه اكتمال عملية الانتحار التى وقعت بالفعل . وبينما نجد البروفيسور فى مسرحية " الطريق " يستخدم شخصاً آخر لارتداء القناع لمواجهة الموت ، يقوم الرجل العجوز فى هذه المسرحية بدور هذا الوسيط وان يرتدى هو القناع لكى يجلب لنفسه الموت . وهو تحول اخير من " كما " إلى " بالفعل " . " "As" to " is " "

٦- الختام:-

كتب جيفو عن التخصص فى " التراجيديا التاريخية فى إفريقيا " فى مواجهة الفرع " البرجوازى " للخصائص الأرسطية التى يمكن ان نطلق عليها " الواقعية "

او "الاجتماعية" لتراجيديا التاريخ الإفريقى والتى تهدف لتوضيح العمليات اللغوية بين الوجود المادى والطبقات البنائية الأخلاقية والأساطير وا لمجتمع "الميتافيزيقى" (١٩٨٥ : ٤٢) . وإذا استطاع سونيكا ان يحافظ على الشكل الواقعى او الاجتماعى للتراجيديا فى مسرحيته فهى تتداخل مع الأساطير فى المشهد الأخير حيث يوجد تحول إلى شكل رمزى حيث تحمل كل الأحداث معنًا اكبر من معناها الحقيقى .

وهذان الشكلان متناسقان رغم ذلك فكلاهما يُطلب حفاظًا على العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحى - فهل هى فعلاً مسرحية ام انها إعادة لتجربة سونيكا فى المعتقل ؟ وإلى اى مدى تم صياغة هذه التجربة فى شكل روائى ؟ وفى النهاية لا نجد المسرحية تقدم إجابة لكل هذا ولا يوجد اكتشاف للموضوعات التى اثيرت فى المسرحية ولكننا نزيد من إحساس الجمهور بتورطه فى الأحداث فهناك اكتشاف للمأساة وللأحداث المعروضة على خشبة المسرح ولذلك فهى غير واقعية بحيث تتيح للجمهور ان يشعروا بالتطهير اكثر من إحساسهم بالتورط فى الأحداث. فى المشهد الأخير نجد تصعيدا للكلمات غير المترابطة فى خطبته يلقيها الرجل العجوز : " ---- لقد اصابكم سهم الغرور ، الكلب فى العقيدة يرمز إلى الانشقاق ويرمز فى السياسة والسخرية من الديمقراطية وتشويه الماركسية على الشخص المتعصب " (ص ٧٦) .

يقاطعه كريبل بسؤاله - وهو ما علمه له الرجل العجوز . وفى هذه اللحظة لا نجد المتسولين الأربعة - الذى يمثل سلوكهم النفس المدمرة - ولا النساء الثلاث-

اللاتى يمثلن القبول السلبى لنظام الطبيعة - يتهمون بتغيير طبيعة علاقتهم بآل بيرو . فلا يوجد تهديد فى اية لحظة من اللحظات لسلطة آل بيرو .. ربما فى اللحظة الوحيدة التى يقوم فيها كريبل بإلقاء السؤال الذى يخيف اصحاب السلطة (ولكننا لم نعرف ابدا ما هو السؤال) ، فهل ادرك الرجل العجوز الخطر الذى واجهه وصاح : - " اغلق هذه الفجوة وإلا سنقع جميعاً " يستمر كريبل ويقول : " سؤالى هو-----، فى هذه اللحظة يرفعه الرجل العجوز ويلقيه على المنضدة " ص ٧٦ . وهى الحوار الأخير ، يجمع سونيكا الخيال الداخلى واللغة المسرحية فى حدث ينتهى بالموت : -

الرجل العجوز:

لنتذوق فقط ما الذى يصنع فعل الانشقاق . ص ٧٧

فى هذه اللحظة يقتل بيرو والده ، ويعتقد انه فعل هذا لكى ينقذ كريبل - اعتبار اخير لأهمية شخص آخر - ولكن هذا لا يتفق مع سلوك بيرو طوال المسرحية . الاحتمال الأول انه باعتباره هو السجان ، فمن الطبيعى أن يكون الرجل العجوز هو كبش الفداء والضحية والاحتمال الآخر مستمد من رؤية سونيكا للخرافات وربطها بتواصل آخر للأحداث . فبصفته رجل عجوز فمن المناسب ان يموت هو . فالشخص يموت ويأتى آخر مكانه . فالرجل العجوز ليس ضحية وإنما هو يكمل حياته ويسلم الراية لابنه . بارتدائه القناع يكون بالفعل انضم للأسلاف وقتل الأب لا يمثل الفوضى ولكنه يعيد النظام . ويمثل كريبل "الحالم" تهديداً للتغير الاجتماعى .

يقدم سونيكا فى المسرحيتين التاليتين له طقوس الموت كوسيلة للحفاظ على النظام الكونى . المسرحيتان بعنوان " جوارى يوروبيدس " عام ١٩٧٣ و " الموت وفارس الملك " عام ١٩٧٥ . وفى مسرحية " المتخصصون وا لمجانين " يعمل موت الرجل العجوز على إعطاء بُعْد آخر لحياة الشخصيات لإنهاء حياة شخص شارك فيها الجمهور على المسرح . وهذا الإحساس بالموت كتردد ضرورى فى الأحداث تؤكده هيئة المسرح ، " توقف سريع على خشبة المسرح " قبل مواصلة الأحداث .

وفى الحدث الأخير ، يسترجع سونيكا المشهد الافتتاحى وبذلك يصور التكرار الطبيعى للأحداث ، " السيدتان العجوزان تسيران بعيدا عن كوخهما وتتوقفان عند المكان الذى شاهدتا فيه المتسولين اول مرة وتنظران خلفهما تجاه غرفة العمليات ". وهذا يوضح انه لم يحدث تغيير خلال المسرحية - حيث إن موت شخص آخر لا يعد تغييرًا ولكن استمرار لشئ يحدث طوال الوقت . ولكن الإشارة لهذا المكان الذى شوهد فيه المسئولون أول مرة يولد إحساسا بإمكانية التغيير . هل سيسال كريبل الآن السؤال الخاص بييرو ؟ وآخر حوار فى المسرحية هو كلمات المسئولين التى توقفهما تعليقات المسرحية كما فى الموت الذى يحدث فجاة او يمكن ان يكون مستمرا ولكن بصوت غير مسموع ؟ .

لا يستخدم سونيكا هذه المواجهة والشكل العنيف فى مسرحيتيه التاليتين فهما تدوران فى طابع تاريخى ، ويذكر فى مسرحيته " جوارى يوروبيدس " انها "احتفال عنيف بالحياة " وفى مسرحية " الموت وفارس الملك " أهداها " كتحية كبيرة لوالده " الذى - كما يقول - " رقص مؤخراً وانضم للأسلاف " .

(١٠)

هل تعد دراما الطقوس منهجًا إنسانيًا ؟
آراء عن المسرح الحديث
ديلى لايولا Dele Layiwola

(١)

نحاول فى هذا المقال إثارة موضوعين : الأول : هو تأكيد ان الطقوس تولد منطقًا مميزًا ، حتى وإن كان زائفاً ، يجب فهمه على انه نوع من الأنانية او الذاتية . والثانى " ان مشكلة الذاتية او المذهب الذاتى المتولد نوع او منهج داخل إطار عمل نظرية الحضارة . وأعتقد انه من المجدى توضيح بعض الأمثلة عن دراما الطقوس بينما أحاول تشكيل اسلوب وشكل وخصائص مميزة للنص الموجود فيه . وسأستخدم هنا نماذج نظرية من علم الانثروبولوجيا الاجتماعية وكذا نماذج فلكلورية من علم السلالات فى الحضارة الإفريقية والأسيوية . بعد دراسة الأعراف فى تصنيف القبائل اليوروبية فى داهومى (التى اصبحت الآن جمهورية بينين) ، وجد بيير فيرجيو Pierre Verger انه لم يستطع تحديد اى بناء أو أسلوب مترابط من خلال هذه الدراسة ويتعجب قائلا : .

" تعطى هذه المهرجانات إحساساً بانها اداء مسرحى أو أوبرالى . فالممثلون والأزياء والأوركسترا والكورس والغناء الفردى ، كلها تختلف عن مسرحيات الغموض والعاصفة المشهورة فى عصور اوروبا الوسطى والتى كانت تقدم فى قاعات الكاتدرائيات . والاختلاف الواضح جداً فى هذه المهرجانات ان الممثلين ، إذا كان يمكن ان نطلق عليهم ذلك ، يكونون فى حالة نشوة .

ولا احاول فى هذا المقال ان اوضح الدور الذى يلعبه التظاهر او الخداع الذى يتـضح انه يؤثر على هذه المهـرجانات او الأشكال الأخـرى من سلوك التـملك . ولكن يكفينا ان ندرك ان بعض هذه المشاعر والأحسـاس بالنشوة حقيقة وهؤلاء الممثلون اكتسبوا هذه الحالة من خلال الأداء الطويل للشعائر .

(تاكيد على هذا ، فيرجيه ١٩٦٩ : ٦٤ - ٦٥) .

يتضح من هذه الفقـرة أن فيرجيه لم يكن راضيا عن النتيجة التى توصل لـها من خـلال الدراسة التى قضى فيـها وقت طويل ، وبالطبع لن يكون مناسـبـا أن يختتم مقاله بأن ما يبدو على انه واقعى هو مجرد خيال حتى وإن كانت ممارسة زائفة للطقوس . فهو كما لو كان يقول إن هذا تزييف للحقيقة . وفى راى مور Moore.. ومـايرهوف " Meyerhoff : الطقـوس هى شكل واضح وصـريح فى مواجهة الغموض ، لهذا يتواجد الغموض دائمـا فى تحليل الطقوس " . (آسين، هولندا ، ١٩٧٧ : ١٧) . وسـابدا تحليلى بمسـرحيـة "الوسيط اودا اوك" لتسجى جابر - ميدهين Tregaye Gabre - Medhin عام ١٩٩٥ .

تدور أحداث المسرحية عن خـرافة اثيوبية تقول إن يوكوتى Ukutee حسناء القرية والمخطوبة لشانكا Shanka احد ابناء القبيلة العظام يجب ان تضحى بأول ابن تلده لأرواح الأسـلاف من خـلال الوسـيط أودا اوك الـذين يهـبـون الحـيـاة للقـبيلة. ويرفض شـانكا إتمام زواجـه متـحدياً بذلك الوسيـط واسيـاده . ويأتى صديقه جوا Goaa الذى كان عبداً قبل ذلك للعرب والأوروبيين ولذا فهو اكثر

تحضرا نتيجة لحياته فى حضارات أخرى فيعد صديقه شانكا بأن سيحاول بحكمته أن يقنع الوسيط بالعدول عن هذا القرار . وخلال الأحداث يطمغ جوا فى يوكوتى وتصبح حاملاً . ثم تهب عاصفة على القرية فتموت يوكوتى وجوا . ثم يجتمع أهل القرية ليرشقوا شانكا وطفلة يوكوتى بالحجارة . استطاع جابير - ميدهين أن ينبع أحداثا لدراما الطقوس مترابطة من خلال هذه الخرافة ومنحها شكلاً به نوع من الوحدة والترابط . على سبيل المثال ، تدور أحداث المسرحية كلها فى مكان واحد وخلال يوم واحد وبذلك تكتسح وحدة الزمن والمكان والشخصيات . وتنبع التراجيديا من خلال الشباب الموجود فى المسرحية وهم محور الأحداث فهم يقعون ضحية لسوء فهم التقاليد الصارمة والقاسية وهذه الأحداث فى الرأى العالمى تعد من المحرمات . فالمجتمع الذى يتم تقديمه فى هذه المسرحية مجتمع مغلق وغامض يتأثر بالخرافات والخوف والعنف . والسفر والعلم والتحضر الذى تعرض له "جَوا" كان له تأثير حضارى زائف على عقله وبذلك شعر انه غريب عن القرية التى هى موطنه الأصلى . ويؤكد ذلك كلام قسيس أودا : -

هذه حقيقة ياجوا

لأنك عشت فى بلاد غريبة

تحديث العقل والحكمة لأبائنا الراحلين

واثرت غضبهم فوقعت اللعنة على بلادنا

لقد كنت ضحية لهذه العقلية الغريبة هنا . (ص ٢٦) .

هذا الدمار الذى سببه جوا أصبح واقعيًا بسبب الحرية التى منحها لمشاعره . لقد عاشر امراة مكرسة لكفارة دينية غريبة . وهذا يعتبر تكبر على الإله . وفى الشعائر الطقوسية هذه خطيئة ينبغى ان يعاقب عليها بالموت او باية عقوبة اخرى. ولذلك يعلن قس اودا اللعنة على جوا :

سوف تموت وتحرم من مرافقة أمواتنا

وفى حياتك ستلقى افظع الألفاظ من النساء .

وسيسخر منك كل شباب القرية .

وسيتجنبك الكبار

وستكثر الأشباح الشريرة فى كوخك

وستعيش بين غنمك

وفى موتك ، ستختار روحك ولن تجد لها مكاناً .

ستظل روحك هائمة لا تجد السلام والأمان (ص ٢٦ - ٣٠)

فى معظم العقوبات التقليدية تكون العقوبة اكبر بكثير من الإثم .

وهذه إحدى خصائص الشعائر البدائية أن المشاعر ليست واضحة . ومن الغريب فى هذه الطقوس من النوع الأوديبى (نسبة إلى عقدة أوديب) مثلما

يحدث لشانكا فى هذه المسرحية ، ان كلما حاول الشخص ان يبتعد عن المأساة يجد نفسه منجرفا إليها دون قصد . وفى النهاية رغم قلة حيلة هذه الشخصيات، تبدو الأحكام وكأنها ثابتة وراسخة عليهم من البداية ويظهرون كضحايا لنزعات واضطهادات معينة . وهذا هو سبب نواح شانكا معبرا عن قلة حيلته : -

ظلم لا مبرر له : ماذا تريدون منى يا أرواح الآباء ؟

ماذا تريدون من ابنكم القوى الذى سُجن شبابه

واختنق فى جراح قلبه ؟

وا أسفاه على فخرى بمن اختارها قبلى

والتى لم أعرف دفئها .

والطفلة التى لم تولد بعد والتى كان يمكن أن تكون ابنتى .

الوادى الجبار لآبائى الذين كنت ابنهم وكانوا يفتخرون به .

اقف الآن متهما من آلهة أودا أوك

ماذا تريدون منى يا أيها المفسرون الحكماء ؟

ماذا تريدون من بطل شعبكم ذى القلب الممزق

راكبا حصانا خشبيا ؟

ماذا تريدون منى أيها الحكماء ؟ ص ٣٦ - ٣٧ .

إن تغذية الروح والقسوة التى لا يتحملها البشر التى تطلبها الدراما الطقوسية من ابطالها هو أسلوب غير متعقل من الطقوس . لا فى طقوس الامتلاك يعمل البطل كوكيل للإله . هذه نفس الفكرة التى يتعرض لها فيرجيه ؛ -

فى نيجيريا يتميز السلوك الامتلاكى لإيليجان شانغو بعرض مجسم لقوى الإله . فمثلا نجده يطعن لسانه بقضيب حديدى ويسير به فى تمهل ثم ينتزعه دون أن تبدو عليه علامات الانزعاج أو التأثر . فلا يبدو عليه القلق بما حدث له حتى بعد انتهاء الامتلاك . (١٩٦٩ ؛ ٥٣) .

يقول كراب (99 - 301 : 1964) Krappe عن نفس الفكرة إن هذه الظاهرة تظهر فى " شكل راقص " ؛ -

تميل الرقصة الدينية لأن تصبح وجدانية الطبيعة خاصة فى هذه العبادات الغامضة والتوضيح الكلاسيكى مزين بالطبع بطقوس ديونيسية .ورغم ذلك فلنا الحق أن نؤمن بأن بعض الأبناء اليهود وصلوا لهذه الحالة من الوجدانية بنفس الطريق مثلما يحدث الآن من حركات صوفية فى بعض الدول الإسلامية - وبمجرد الوصول لهذه الحالة ، يصبح المشاركون فيها ذاهلين عن الوجود، فى حالة حصانة حتى ولو أصيبوا بالجروح .

التصوير المرسوم لهذه الطقوس وهذه الفكرة نجده فى مجلة بيير Beier؛ 1959 (كليشهات ٥٧-٦٠) .

الشئ الآخر المحير عند دراما الطقوس مثل " وسيط اودا أوك " ان الأبطال والشخصيات ينتابها شعور عميق بالخوف من المخاطرة والميل إلى سوء فهم هذه الصور الاستعمارية نظرا للبيئة التى تحكمها الأساطير التى يعيشون فيها . ولذلك فإنه كلما حاولوا الابتعاد عن هذا الشئ الذى يخفيهم ،كلما ازدادوا قربا منه . وهذا ما يحدث فى المسرحية ، فما رهبة شانكا من الموت وتضحيته وادت به إلى عدم إتمام زواجه وهو ما عانى منه فى نهاية المسرحية . فمراوغته هى التى عقدت الأمور .

فى مسرحية إبراهيم حسين السياسية " كيخيكيتايل" (Kinjeketile 1970) . يستخدم مسرحية طقوسية لهدف سياسى وتوضح كيفية تسبب لاعقلانية الطقوس فى كارثة كبيرة فى موقف واقعى . وقعت تنزانيا بنهاية القرن الماضى تحت الاحتلال الألمانى . فاجبرت الرجال على العمل الجبرى وتعرضت الفتيات للاعتداءات الجنسية . فقام واماتومبى Wanatumbi فى جنوب تنزانيا بتدبير خطة منظمة لكبح الظلم . وكان من الصعب عمل جبهة قادرة بسبب التنوعات العرفية غير المتحدة ولذا كان عليهم اختيار قائد . وظهر القائد متخفيا فى صورة نبى - كان هذا النبى كينجيكاتيل من ينجرامين Ngarambe الذى ادعى انه أوحى إليه من روح النهر هونجو Hongs . كان هذا فى عام ١٩٠٤ وشاهد رؤية فاسرع الناس للالتفاف حوله وبذلك استطاع ان يوحد بينهم .

واستخدم كينجيكتايل الماء كرمز للوحدة الوطنية والقوة التى لا تقهر فى مواجهة اسلحة الألمان . وصدّق الناس ان إلهاً قد اوحى إليه فمثلاً يستطيع ان

يعيش فى النهر دون ان يغرق او يشعر بالجوع . وجرب فكرة عدم القسوة أو العنف وحث على اتخاذ الحذر ولكن اتباعه احسوا بعدم الراحة والحماس الزائد. وكانوا يفضلون الدخول مباشرة فى الحرب . وبعد تحقق انتصار غير مؤكد سقطت اعداد كبيرة منهم قتلى بأيدى أسلحة الألمان وكان لزاما أن تعود فترة اللاعقلانية . وبرغم هذه الكارثة ، استطاع كينجيكتايل ان يوحد الأعراق وقامت الثورة التى اطلق عليها ثورة ماجى ماجى Maji Maji نسبة للإيحاء بها بواسطة الماء .

وتعرض هنا نقطة فلسفية ، يمتلك وماتومبى سلطة روحية وعقائدية . فهم يعبدون إلهًا واحدًا هو مونجو وهو قادر وله مطلق التحكم فى أمور الحياة والموت. ويأتى بعده آلهة أقل مكانة وارواحًا هم ميدنجو ومزيمو وهونجو . واعترف كينجيكتايل انه موحى إليه من الإله هونجو وهو روح منوطة بالأحداث الثانوية فى الطبيعة . وحتى الإلهين الآخرين ليس لهما سلطة على الأمور المتعلقة بالحروب وإراقة الدماء . ورغم أن الإله هونجو قد أوحى كلينجيكتايل بأمور تخص الموت وإراقة الدماء فهو ليس بيده القرار الأخير فى هذا الأمر . وبذلك يجب أن ينتظر الشعب الكلمة الأخيرة من الإله مونجو ، هذا الخطأ تحول لكارثة تنقلب على كينجيكتايل والشعب .

ولا يوجد لهم عذر سوى أنهم جميعًا ساروا فى لعنة الإله هونجو . فأمور تدرج السلطات فى الطقوس أمور ثابتة . بمعنى آخر ، كيف ومتى يمكن تأكيد مؤشرات الطقوس ؟ متى تكون كثيرة جدا ومتى تكون قليلة جدًا ؟

تكمن السخرية واللاعقلانية فى ان كينجيكتايل ، الزعيم القائد لكل القبائل وكل افراد جيشه من ميكتش وميجندو وواوزارامو خضعوا لهذا الخطأ فالمنطق الرئيسى لعملية الطقوس يختلف عن منطق العملية التجريبية فالأول غير عقلانى ولا يمكن التنبؤ بنتائجه والآخر عقلانى منظم .

سجل جون ميدلتون John Middletom، (١٩٦٣-١٩٨٥) حادثا مشابها فى حديثه عن عبادة ياكان فى شمال اوغندا . لا يوجد تاثير من جماعات ماجى ماجى والثورة على عبادة ياكان ولكن المبدا واحد . فى عام ١٩١٥ قام النبى ريمبى Rembe بتاسيس عبادة ياكان على مبدا ان هناك مياها معينة تحوى قدرات إلهية وتطبيقها يولد دواء بجميع الأمراض والأوبئة :

من مرض الجدرى وطاعون الماشية إلى تجار الرقيق العرب والأوروبيين . وعرض ريمبى نظاما جديدا بان يتساوى الرجال والنساء والكبار والأطفال اجتماعياً : نوع من المجتمع اللاطبقى . وحرر فكرة المحرمات العشائرية وتحدث بجلالة واخذته النشوة مثل قصة إبراهيم حسين . وقام المناصرون له بالرفض ليلاً ونهارا حتى انهكهم التعب وظنوا انهم سيتيقظون على يوتوبيا (المدينة الفاضلة) جديدة . (ميدلتون ، ١٩٨٥ : ١٧٩) .

. وتتاكد هنا فروضنا عن ان كل الطقوس الحقيقية تحوى مفاهيم روحية وحيرة عقلية عن المفاهيم الاجتماعية والشعورية مما لا يدع مجالا للشك ان بعض اشكال التعتيم العقلى والخداع وتزييف النجاح هى طرق تميز دراما ورقصات الطقوس . وهذا يحسب لتحويل الأمانى إلى حقيقة متاصلة فى

العقيدة والإيمان. وحتى فى أخلص النوايا يحدث التضليل . نفس الفكرة مسئولة عن صنع الأشكال المتغيرة الثياب فى فن الدراما . يصف فيرجير ظهور رجل مرتديا ثياب امرأة وباروكة : -

يجسد إليجان شخصية سانجو بتسعة عشر يوما . فتقوم بربط شعره على شكل عرف الفرس وغطى جسده ببودرة حمراء . ولبس إيرى (تنوره) ودوائر من الوشاحات مربوطة بحزام تهتز لأقل حركة . ولبس بانتى وهو رداء مصنوع من جلد الماعز مغطى تماما بصدف أصغر مخاط جنبا إلى جنب (١٩٦٩، ٥٢) .

يصف ميدلتون موقفا مشابها عندما يحل الموسم على غير ما يرام ويمكن للنساء أن يرتدين ملابس الصيادين ويرقصن معهم أمام الشعب لكى يصلحن الفوضى ويهدأوا الموسم بمساعدة صانع المطر (١٩٨٥ : ١١٧٨) . وتصبح بذلك تحويل الملابس عنصرا بارزا فى فن الطقوس والشخصية .

(٢)

ذكرنا فى بداية هذا المقال محاولة فيرجيه لعمل نموذج للمهرجان الذى رآه. وقارنه بالأوبريت ومسرحيات الغموض والعاطفة فى عصور أوروبا الوسطى نظرا لارتباطها بأحداث دينية وكاتدرائية . ومن المعروف أن الدراما تُوجد نوعا من الوفاق بين الإنسان والبيئة المحيطة به وإدراك وجوده من خلال أداء الطقوس . ويعتمد أساس الطقوس على تقليد (أكثر من اعتماده على دراما) الحركة أو الحدث بخلاف التنكر البيئى.

ويوجد الكثير من الكورس الشعبى والمشاهد غير العادية ولكن لا يوجد حوار قوى مع الوجود المستمر للرقصات والفقرات الموسيقية . وبسبب غياب الحوار ، صنف الين ريكارد (Alain Ricard (1983 هذا النوع بانه اداء مسـرحى للطقوس اكثر منه أداء مسرحى درامى . يذكر ريكارد أن الدراما ذات الأسلوب الغربى لا يمكن استخراجها من الأداء التقليدى إلا إذا أُعيد تفسيرها اعتمادًا على إبداع الفرد ويقول : -

" لقد لمسنا عنصراً واحداً فى مجتمعات إيجانجان لأداء الطقوس وهو عنصر المشاهدة ومسرح الحياة الراقص والغناء والتقليد والمسرحية . ولاحظنا تفرد الشخصيات من خلال ارتداء الأقنعة واختيار معين للمساحات وبداية الدراما . ولكن فى الطقوس الأخرى المعقدة نوعا ما يمكننا ملاحظة بداية ظهور يعفى الأحداث الدرامية مع الخصائص الضرورية للمسرح خاصة فى تصاعد الأحداث فى اللحظات القصوى والدنيا وقت الأزمة والعقدة المسرحية واثناء حلها واكتشافها " (ص ٥٢) .

ولا شك ان ما يقتنع به ريكارد شئ صحيح ويؤكد مثلما اكدت هيلدا كوبر Hilda Kuper ان :

" الطقوس لا يطلق عليها مسرح او مسرحية . فهى تُعلم من خلال تدخل المشاهدين فى العرض وليس إمتاعهم . فكل فرد عليه أن يشارك فى أداء الطقوس ولا يمكن ان يعترض أو يمتنع عن المشاركة . وهؤلاء المشاركوين هم الجمهور . ورغم عدم تصنيف الطقوس على انها فن ولكنها نوع من الفن - من اقنعة وغناء ورقص وموسيقى " . (١٩٦٨ : ٩٠) .

فى الكثير من دراما إفريقيا مثل التى أوردناها فى بداية هذا المقال يصعب إيجاد رابط بين ما يشكل ثقل الدراما وما يشكل مسرح واقعى . وهناك دائما مفهوم مسرحى كامل حيث تختلط الأغانى والموسيقى والتمثيل والأحداث والحوار فلا يسرى شك فى إنها مستمدة من الطقوس والمهرجانات التى نراها فى موسم الحصاد فى الشوارع العريضة وساحات الأسواق . لذا نفس العناصر التى تراها كوبر فى الطقوس من " اقنعة واغانى وموسيقى ورقص " هى عناصر الحدث المسرحى الكامل . وحقيقة انه لا يوجد حوار أو قصة تعود لموضوع معين لا تعنى انه لا يوجد موضوع . فالموضوع موجود بشكل ضمنى . مثال لدمج الطقوس بالمسرح فى مسرحية مكتوبة هو مسرحيات سونيكا الغامضة مثل : "الطريق" ١٩٦٥ و "الموت وفارس الملك" (١٩٨١) . وحتى مجادلة ريكارد تبدو وكأنها تحارب نفسها : -

" يجب الا تؤثر فينا التحذيرات الشرعية حول خلط الطقوس بالمسرح والنظريات حول اصل المسرح التى جاءت بعد ذلك ، فيجب ان نميز بين المسرح الأدائى والمسرح الواقعى . ولكن كيف يمكن تتبع الحدود والفواصل بين التجربتين؟ وإلى حد ما وصل علمنا إلى الآن ان الاختلافات بين العرض الأدائى " كوتيبا " وعرض " الأقنعة " لإيجانجان أ، عرض " كوتيبا " يوجد به حوار ولكنه غير موجود فى عرض " الأقنعة " . وبالنسبة للطقوس ، هل من الممكن التفريق بين المشاركة والأداء ؟ هل بعض هذه الطقوس لا تؤدى " كمشاهد " فى مجتمع يجب أن تقوى فيه ترابطه ومتماسكه الاجتماعى ؟ " (١٩٨٣ : ٥٢) .

هذه الأسئلة استطاع ان يجيب عليها جروتوفسكى فى الجزء الرابع من هذا المقال . وما يحاوله ريكارد هنا هو إيجاد خيط يربط بين الطقوس والدراما . وهو ما يعده نوعا من التدرج . وهذا يجب ان يكون متنوعا كما نتوقع . ولذا فهو مفهوم ذاتى . وليس المهم هنا بيان ان الأفكار الفنية موضوعية او يجب ان تكون كذلك ولكن أن مفهوم الحوار ومشاركة الجمهور وحدها لا يمكن ان تستخدم للتمييز بين الطقوس بذاتها وطقوس المسرح كنوع منفصل . فى معظم الأعمال الإفريقية المشابهة لما ذكرته قبلا ، يُشَجَّع الجمهور الموجود فى ساحة شعبية على الغناء والرقص مع المؤدين ويخوضون تجربة التطهير من خلال المشاركة الكبيرة وإثارة العقل والعاطفة . وبالمثل يشعرون فى درجة معينة من الأداء ، بالحوارات الفردية والثنائية والثلاثية . يجب ان نتحول الآن للحديث عن دراما الطقوس فى اثينا لعمل مقارنة وإيجاد خط رابط لبعض طرق دراما الطقوس والمهرجانات .

هذا يرجع بنا إلى عام ٣٥٣ قبل الميلاد حين دعا بيسيستراتوس Pisistratus اثينا ثيسبيس Thespis إيكاريا للمشاركة فى مسابقة درامية التى تعقد كل ٦ اشهر لتميز احتفالات ديونيسس Dionysos . وكان اول من فاز فى هذه المسابقة عام ٤٩٩ قبل الميلاد هو اسخيلوس Aeschyles . وكانت هذه المسابقة اكثر ما يميز احتفالات ديونيسيس التى تقام فى يناير ومارس من كل عام (هانت ، ١٩٦٢ ، ١٣) . قام مدير المهرجان باختيار النص والممثلين وتم اختيار الحكام بالقرعة . وإذا لم يفز شخص محبوب ، يُعاقب المدير وهيئة الحكام . ويكافئ الكاتب والممثلون بمكافاة مالية بسيطة وينالون شعبية وشهرة كبيرتين .

كانت المسرحيات المشاركة فى المسابقة تمتاز بالجودة فى الكم والكيف ويسودها شعور بالتميز والاستقلال بين كتاب المسرحيات الأخرى . ولاكتساب الجودة ، ازدادت قوة وقدرة الممثلين وكان لها تأثير ضار على عدد الكورس وزيادة فى الحوار على حساب التمثيل الأوركسترالى . يشير هانت إلى : -

" أصول مسرح أثينا لم تكن درامية ولكنها كورالية . فالعرض يتضمن كورس وقائد له . ففى الدراما الإغريقية الأولى كان الكورس هو المشارك الرئيسى فى الأحداث . وفى بدايات كتابات اسخيلوس - "المتوسلون" - كان الكورس مكونا من ٥٠٠ عضو ، ثم تناقص هذا العدد إلى ١٢ عضو للتراجيديا و ٢٤ للكوميديا. وتبادل الحوار بين الأناشيد الموسيقية بالمزمار أو القيثارة والحوار العادى . وفى بعض الأحيان كان الكورس كله يتكلم أو يغنى سويا وكان الشكل مصاحبا بحركات تشكيلية أو برقصات . (١٩٦٢ : ١٤) .

وبتطور المسابقات قدم ثيسبى الممثل الأول ولما زادت روح المسابقة ، قدم اسخيلوس وسوفوكليس Sophocles الممثلين الثانى والثالث .

النظرية التى أود تقديمها هنا هى أن هناك صلة بين أى طقوس والدراما التى يعرف عقدتها ونهايتها الجمهور لأنه على علم مسبق بقصد العمل . فهم يملكون امتيازا صالحا مثل كاتب المسرحية أو الممثل . لذا فإن كتابة مسرحية طقسية أو تقليدية يُعد عملاً مساهمًا ومجمعًا فالجمهور جزء من " الكتابة " والأداء . ومن ناحية أخرى ، كتابة المسرحيات لنوع من المسابقات التى تمنح جوائز مالية أو مادية ، جعلها بعيدة تدريجيا عن العامة وأصبحت ملكًا فرديًا

لشخص واحد . وحقيقة أن نهاية المسرحية معروفة من الجمهور فإن نتيجة المسابقة التى يشترك فيها اثنان او اكثر كانت غير معلومة .

(٣)

فى محاولته لتعريف الأداء الطقوسى ، اتبع س . ج . تامبياه S.J.Tabbiah (١٩٧٩) نظريات العديد من علماء دراسة الإنسان مثل ليفى - ستراوس - Levi strauss ورادكليف - براون - Radcliffe - Brouin . وافترض ، وهو أمر صحيح إلى حد ما ، أن الطقوس والمهرجانات والمسرحيات تنتمى لمجموعة نموذجية واحدة. فالمسرحية مثل الطقوس " تشكل خروجا عن الحياة الواقعية إلى جو مؤقت من الحركة التمثيلية الخاصة بها (" تحديد الوقت " وهى تدور ايضا فى مكان محدد فالمسرحية والطقوس تتفق فى هذا التحديد للمكان . وهى تفرض شكلاً حضاريا معينا مكون من عناصر التكرار والتبادل مثل اللازمة الموسيقية) مثل خيوط ونسيج القماش" فهى "مسابقة لها هدف " كما انها " تقديم " لهدف - -- فهى" تخلق نظاماً وهى نظام بدئى " وفى عالم غير مكتمل يمكن ان تصنع كمالا مؤقتاً .

ثم طور تامبياه نظريته بعد ليفى - شتراوس (١٩٦٦) وقال إنه يوجد ترقب وعدم تاكد اكبر من نهاية المسرحية عن نهاية الطقوس . وهذا يشكل الاختلاف الأساسى بين المسرحية والطقوسى . قانون المباريات يسمع بعدد غير محدود من المسابقات وإمكانية فوز أى فريق . وهذا يعنى أن النتيجة غير مؤكدة وهناك فرص واحتمالات لأن يكسب اى فريق - فهى نظام مرن يوفر مساحة للغوص وانعدام التوازن .

يبدو أن المباريات لها تأثير مفرق ؛ فهى تنتهى بإيجاد فروق بين متسابقين فرادى أو فرق لم يكن بينهم من الأصل أى فروق . ولكن فى نهاية المسابقة تقسمهم إلى فائزين وخاسرين . والطقوس على العكس تماما من ذلك ، فهى لها تأثيرا مجتمع لأنها تُنشئ وحدة أو فى أية حالة توجد علاقة متناسقة بين جماعتين متفرقتين من الأصل ، إحداهما تندمج مع الكاهن والأخرى مع تجمع المؤمنين . (ليفى - شتراوس ، ١٩٦٦ ؛ ٣٢) .

فى دراما الطقوس ، يتجه البناء والحبكة الدرامية لتحقيق الكمال . وحى إذا لم يتفوق انتشار الأفكار والحلقات على عقدة الرواية ، يتأكد النظام كنتيجة معينة . هناك اهتمام بكشف الفوضى سواء كانت شخصية أو عامة أو كونية . هذا هو الأساس المفضل فى الأداء القوى الذى وصفه فيرجيه، درجة معينة من تمزيق - الذات تتضح فى الاحتفالات الدينية فى المهرجانات التقليدية أو الكنائس الأهلية فى إفريقيا .

يسلم الممثل " الكاهن " ، أو العامل الدرامى نفسه لقوى من شبكات ودوائر شمسية فى دائرة من الطقوس الزائفة التى يغرق نفسه داخلها . وفى هذه الطقوس لا يمكن أن يصاب الممثل بأذى حتى وإن جرح جراء حالة النشوة الظاهرة عليه أثناء الأداء . (فارن فيرجيه ، ١٩٦٩ ؛ ٥٣) .

العنصر الوحيد الذى لا يمكن مقاومته هو حقيقة أن كل أشكال الدراما الصريحة من هذا النوع عملية اجتماعية ضمنية بحركة تشجيعية أو اتجاه سواء فى الحركة أو الحوار أو الرقصات . وبهذا يتواجد مستوى معين من التوازن ناتج

عن أداء المسرحيات او الطقوس مثلما يوضح فيكتور تيرنر Victor Turner وريتشارد سكيشز فى أعمالها الحديثة (تيرنر ، ١٩٨٢ : ٧٣- ٧٤) . ومن المشير ان نتذكر هنا أن أحداث المسرح الطقوسى ، مثل التعريف الكلاسيكى للحدث الدرامى الذى يحتوى على بداية ووسط ونهاية واضحة . والتى يطلق عليها ارنولد فان جينين " ما قبل السطور " و " الشعور " و " ما بعد السطور " (جينيجب Arnold Van Gennep، ١٩٦٠) ، ومثل الدراما الواقعية ، تتكون الطقوس من تتابع منطقى ، الحبكة الرواية او العقدة وبناء متوالد مرتبط بكل انواع الأداء . يشير تيرنر لهذه النقطة ويقول : -

" الطقوس بكل تعبيراتها المتنوعة فى مختلف الثقافات عبارة عن ترتيب زمنى لعدة أنواع من الأداء (العروض) وهى منظمة فى اغلب الأحيان بواسطة بناء درامى وهكذا كثيرا ما تنطوى على تضحية او تضحية بالنفس والتى تقوى توفر سمة عاطفية للأعراف المتداخلة والتى تصوع المعنى الأصلى للفكرة الدرامية المتحدة بطرق متنوعة . وبما انها " درامية " ، فالطقوس تحتوى على تكرار متباعد وعام للعملية الغامضة للدراما الاجتماعية . إذن فالطقوس ليست "تكرارا مبتذلاً " وإنما " تركيب ثرى " بقوة التداخل والتعاون المتنوع من إنتاج العقل والشعور معا " . (١٩٨٢ : ٨١) .

(٤)

فى محاولة جديدة ، صاغ ريتشارد ششنر (1993) richand Schechner تعريفا عن مستقبل الطقوس كشكل "مسرحى" وحدث أدائى :

" ينظر إلى الطقوس على انها :

١- جزء من التطور الارتقائى للحيوانات . ٢- تركيب من علاقات معروفة وذات مستوى متعادل من الجودة. ٣-نظام رمزى من المعانى . ٤- حدث أو عملية ادائية . ٥-تجربة . كل هذه التعريفات متداخلة . ومن الواضح أيضا أن الطقوس ليست تراكم طبيعى آمن من الأفكار المقبولة ولكنها فى معظم الأحوال نظام أداء حركى يولد مواد جديدة يجمع الأحداث التقليدية بطرق حديثة " . (سكيشنر ، ١٩٩٣ : ٢٢٨) .

توصل تامبياه (١٩٧٩) قبل تيرنر (١٩٧٩ : ٩٨٢) وششنر (١٩٩٣) لتعريف الطقوس يلخص به كل المفاهيم التى خرج بها معاصروه (تيرنروسكيشنر)، - "الطقوس هى نظام بنائى حضارى للاتصالات الرمزية ,وهى مبنية من تتابعات نموذجية ودينية من الكلمات والأفعال يُعبر عنها بطرق متعددة محتوى هذه الطقوس يتميز بدرجات متفاوته من الشكل (التقليدية) والتكرار (القسوة) والتكثيف (الاندماج) والأسهاب (التكرار) . الحدث الطقوسى فى خصائصه البنائية يؤدى بثلاثة معانٍ : المعنى الأوستينى Austinian للأداء حيث قول شئ هو نفسه فعل شئ (كعمل) كحدث تقليدى . ثم هناك معنى مختلف للأداء المسرحى حيث تستخدم وسائل متعددة يعايش فيها المشاركون الحدث بشكل قوى أو عنيف .

والمعنى الثالث هو القيم المؤشرية - هذا المفهوم مستمد من بيرس - Pierce وهو أن نقترب ونستنتج من الممثلين اثناء العرض.(تامبياه ، ١٩٧٩ : ١١٩).

هذا المقال مستمد من كل ما ذكرته سابقًا او تامبياه وتيرنر وسكيشنر باعتبار ان الطقوس شكلاً متميز من الأشكال المسرحية، ويرون انه أيضا فى المسرح يعاد

تنظيم السلوك ويتزايد ويتكثف ويقترب . يوظف المسرح الملابس الملونة والأقنعة وتزيين الوجه والجسم بشكل مؤثر كذيل الطاووس او قرون الضبى (ششنر ١٩٩٣، ٢٣١) والعنف والتمزيق الذاتى الموجود فى الطقوس موجود ايضا فى المسرح حتى وإن اختلف فى أهداف الإثارة والخداع . والصور المسرحية التى تختص فيها الأحداث باشكال مشروطة توجد ايضا فى الطقوس والمسرح . لذا فإن ما يعد طقوسيا يمكن ان يعد مسرحا عندما يكون هناك تبديل للخمر والخبز الخاص بالكاهن للمسيح ذاته (ششنر ، ٢٣٣) ، فالهدف من اى عرض طقوسى أو مسرحى ليس هو صنع أحداث مادية متجمدة او جامدة، ولكنه محاكاة لهذه الأحداث بالطريقة التى يوضحها ارسطو والتى تثير الشفقة .

مناقشة العنف والإثارة الجنسية اللذان يميزان المسرح والطقوس معروفة . فمن المعروف أنه بدون احداث تبعث على حدوث صراع ، لا يسمى هذا مسرحا وكما ذكرنا قبلا فإن الطقوس يجب أن تهدف لحل الصراع وتوجد موقفا متزنا . ورغم ذلك فإن كشف الفوضى والتوازن يمكن تاجيله، فهناك تاكيد راسخ أن هذا التوازن هو آخر أمل للإنسان . فالعنف والدم والإثارة الموجودة فى مسرحية أوديب مثلا لسوفوكليس ، لا يفقد المشاهدون أو الكورس حقيقة أن إبعاد جوكاستا وأوديب سيتعبه التوازن الكونى لهم . وبهذه الطريقة فقط تساعد الطقوس على تجاوز الابتذال اليومى وترفعه إلى حالة بدائية نموذجية تبتذل بدورها بالتكرار والاستطراد أو اللغو.

والآن، فإن حياة الرجل الحديثة تمثل طقوسنا بشكل يفوق ما يوجد فى المسرح حيث يستسلم عند شباك التذاكر بجانب مدخل المسرح ويواجه معتقداته ومبادئه فى صورة جديدة يقدمها الآخرون ، فالجمهور يمثل المجتمع بمفهومه الواسع ويتحداه الممثل أو مجموعة الممثلين من خلال دوامة هم فيها ضحايا العقائد الدينية . ورغم انه يدعى انه يمثل الحدث بالأداء ، يبعد الجمهور حكمهم عليه حيث إنهم يمارسون هذا الحدث فى العالم الآخر من خلاله ويتفوقون عليه لأنه زائف . وبعد كل أداء او كل جزء ، يصبح الممثل الضحية المتعبة مثل أدوات الطقوس تستخدم وتستنزف مثل الإله فى طقس خاص من التملك أو الامتلاك .

استمالت حالة التمثيل أو إعادة التمثيل التى تظهر فى الفن المسرحى الحديث مجموعة من المنتجين لهذا العنف البدائى بحثًا عن اشكال مسرحية جديدة منهم: جردى جروتوفسكى وبيتر بروك Peter Brook وريتشارد سكينز وفيليتاس جودمان Felicitas Goodman وانطوان ارتو Antonin Artuad واوجستو بوال Augusto Boal وريزا ابدور Reza Abdor . ولهذا السبب اصبح المسرح الحديث مسرح طقوس، واصبح التجسيد فيه يهدف إلى تعويض القوى المنهكه التى يمثلها الإنسان الحديث . ولتحقيق ذلك ، تتطلب دراما الألفية القادمة صنع مسرح يكون متمركزًا حول الإنسان ومتمحورًا حول الممثل حيث تتمركز المعدات والأدوات المسرحية وينكشف العمق الإنسانى فى اللحظات الواقعية من ماضٍ منسى . وفى هذا الوقت ستكتسب التجارب المسرحية ما فقدته منذ المسرح الإغريقى وشكسبير . وستسترجع الترابط الخيالى للماضى ولعظمتها السابقة .

ويجب أن نتذكر ايضًا أن الممثل يؤدى دوره ويفسره للجمهور الجالس امامه . وهذا ليس هو الأمر فى المسرحيات الطقوسية ، فالممثل هنا هو مؤدى . أو هو وسيط وراقص وساحر ومحارب، فهو مجسد متميز فى مفهوم أو مجموعة من الأفكار . هذا هو ما يجهد جروتوفسكى نفسه لاقتناصه أو الامساك به فى الفقرة التالية : -

" المؤدى، هو رجل افعال . فهو ليس شخصًا يؤدى دور شخص آخر . هو راقص وقس ومحارب . وهو خارج عن الأنواع الجمالية . والطقوس هى أداء ، حدث محقق ، فعل . الطقوس المنحرفة أو الفاسدة هى عروض مسرحية . انا لا اذكر هنا شيئاً جديداً بل هو أمر منسى . أمر مر عليه زمن بعيد حيث الفروق بين الأنواع الجمالية لا تستخدم ... يهمنى الجوهر لأنه لا يوجد به شئ اجتماعى. فهو ما تفعله انت وليس ما تحصل عليه من الآخرين . شئ لا ياتى من الخارج ولا تتعلمه --- المدخل لطريق الإبداع يتكون من اكتشاف جسد قديم بداخلك تربطك به علاقة سلفية ---- وبدء من التفاصيل يمكنك اكتشاف جدك أو والدتك بداخلك أو بداخل شخص آخر . صورة ، ذكرى ناقصة ، صدى بعيد لصوت يعطيك القدرة على إعادة بناء الجسد ، أولاً : جسد شخص معروف، سلفًا ، هل هو نفس الجسد الذى كان ؟ ربما ليس نفس الجسد بالتفصيل ولكنه كما يجب أن يكن . يمكنك أن تصل للماضى البعيد كلما كانت ذاكرتك حاضرة --- مثل ان تستدعى مؤديا لطقس بدائى --- ومع الاختراق - مثل العودة من المنفى - يمكن ان تجد شيئًا لم يعد مرتبطًا بالأصول ولكنه - إذا كان لى أن اقول - ومرتبط بالأصل (الجذور) ؟ هذا ما افتقده". (جروتوفسكى ، ١٩٨٨ : ٣٦ - ٤٠ ، اخذه سكيشنر، ١٩٩٣ : ٢٥٤ - ٢٥٥).

وفى الختام ، من المنطقى أن نقول إن مفهوم المسرح الطقوسى وطرقه الحديثة قد أعادا تعريف وتأسيس مهمة الممثل على خشبة مسرح ما بعد الحداثة . وبإعطائه الحماس والعمق الذى يقدمه الممارسون الجدد للمسرح، يتحرر المفهوم المحافظ للطقوس بوصفها أمورًا مبهمة وغامضة، من حدود الممارسات المتكررة . ويبقى لمشاهدى المسرح أن يجمعوا إمكانيات هذا الشكل الجديد ويدمجونها بخصائصه القديمة، معًا ، لإعادة تشكيل المجتمع ككل .

(١١)

لمارتن بانهام

تونى لوبيز Tony Lopez

- هل تذهب لمنتزه فى أرض المغرب

أم تذهب لقمة الجبل الحجرى لتشاهد

وديان يورك شاير ؟

- أم تذهب فى يوم كئيب ملئ بالضباب

وفى طريق غير ممهد يدفعنا لبحيرة رواند هاى

ويؤدى بنا لطريق شادويل ؟

- هل نرى مالك الحزين الذى يحملق فى

فى المياه الباردة ليس افضل حظا من

رواد رابطة ليدز ؟

يبدو انه فى تقدم مستمر

- اعتقد اننى قابلت استاذنا بانهام

فى الطريق العالى

الذى جاء من هاى وايكومب

ليرشدنا للمسرح العالمى

- وفتح لنا طرق إنجلترا المظلمة العميقة

ليجعل لإفريقيا تأثيرها الساحر

- ويستخدم الكلمة ليلقيها حينًا على

خشبة المسرح فى العالم الحقيقى للمسرح

حيث نمشى

- وإذا كنا فى ظلام فى اى مكان

ننظر إلى حركة الأيام المشمسة

فإنه مارتن بينما نحاول الوصول إليه

- هل نذهب لنتنزه فى ارض المغرب

ام نذهب لقمة الجبل الحجرى لنشاهد

وديان يورك شاير ؟

- أم نذهب فى يوم كئيب ملئ بالضباب

وفى طريق غير ممهد يدفعنا لبحيرة راوندهاى

ويؤدى بنا لطريق شادويل ؟

ملاحظات عن المشاركين

- أوجاستيف أبا

محاضر ورئيس قسم الدراما فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة احمد وبيلو فى زراريا ، نيجيريا ، يهتم فى ابحاثه باستخدامات الأشكال الفنية الشعبية كوسيلة للتعبير الاجتماعى والسياسى .

- دابو أديلوجبا

أستاذ المسرح الأدبى فى جامعة إبادان وكان أيضا عميدا لكلية الآداب هناك . وكان عضوا بارزا فى مسرحيات الأقنعة عام ١٩٦٠ ومن أدواره التى لاتنسى ، قيامه بدور المهرج فى مسرحية شكسبير " الملك لير " وقيامه بدور دوددو Daodu فى النسخة الفيلمية لمسرحية سونيكا " حصاد كونجى " عام ١٩٧٠م .

- أوستن أساجبا Austin Asagba

هو الآن محاضر ورئيس قسم المسرح الأدبى فى جامعة بنين بنيجيريا . يهتم اهتماما بالغا بدراما المهرجانات وعلاقتها المستمرة بالمسرح المعاصر فى نيجيريا.

- فرانسيس هاردينج

محاضرة الدراما الإفريقية بقسم اللغات والثقافات الإفريقية بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن . عاشت وعملت بنيجيريا لعدة سنوات وكتبت عن خصائص مختلفة عن المسرح فى إفريقيا .

- ديلى لايولا

باحث مساعد فى معهد الدراسات الإفريقية بجامعة إبادان بنيجيرا حيث قام بتحرير " ملاحظات إريقية " و " تعلم اشكال المسرح والرقص الإفريقى " كان مؤخرًا عضوًا زائرًا للكومنولث فى جامعة أدستر بكاليفورنيا .

- تونى لوبيز

شاعر وروائى وأستاذ جامعى فى جامعة بلايمون . وهو متزوج من ابنة مارتن بانهام سارة .

- روبرت ماكلارين

فى بعض الأحيان ينشر كتابته تحت اسم روبرت ميشيخو كافانا Robert Mshengu Kananagh، عميد المسرح فى جامعة هارارى بزيمباوى نشرت رسالة الدكتوراه التى أعدها فى كتاب . كانت الرسالة بعنوان المسرح والنزاعات الثقافية فى جنوب إفريقيا ، اوجه المسرح فى ويدووتر سراند Widwater Srand من ١٩٥٨ إلى ١٩٧٦ .

- اوين أوجنبا

رئيس قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن فى جامعة أيافيمى أولوا فى إيلى- إيف بنيجيريا . وكان رئيس قسم الأدب الإنجليزى وعميد كلية الآداب وحاليًا مدير مركز الدراسات الثقافية فى إيفا . وكان عضوًا زائرًا فى جامعة كينت عام ١٩٧٢ وقام بتاليف كتاب مؤثر عن اعمال سونيكا بعنوان "حركة التحول".

- ويل أوجيونيمى

ممثل وكاتب مسرحى وحاليًا كاتب مقيم فى معهد الدراسات الإفريقية فى إبادان وكان فنانًا زائرًا فى بيل وليدز . كانت مسرحيته " لانجبودو " أروع ما فى مهرجان لاجوس للفن الأسود عام ١٩٧٧ . كان هذا بعد ملحمة دانييل فاجونوا Daniel Fagunwa، ثم اخرجت المسرحية للمسرح القومى بنيجيريا ومعهد الكومنولث فى لندن .

- سونى أوتى

استاذ ورئيس سابق للمسرح الأدبى فى جامعة جوس بنيجيريا، وكان أيضًا عضوًا بارزًا ، مثل أديلوجبا ، فى مسرحيات إبادان المقنعة ومن ابرز اعماله دوره الأسطورى فى مسرحية " داندا " المأخوذة عن رواية نكيم خوانكو .

- أولا روتيمى

ممثل وكاتب مسرحى مشهور وراس الإخراج والكتابة المسرحية فى جامعتى بور ثاركورت وايف بنيجيريا . أسس المسرحيات المحترفة فى جامعة أيف مسرح أورى او لوكان " الذى اطلق عليه هذا الاسم نسبة إلى جائزة إيف البرونزية ، يعد روتيمى من ابرز كُتّاب المسرح فى نيجيريا . ومن اشهر اعماله " لالوم على الآلهة و" كورونمى " و" اوفارنواموين نوجيازى " .

قائمة الأشكال

١- تخطيط خشبة المسرح التى أعدها موتوفا للإنتاج Mutone الأصلى لمسرحية نوسيلما unosilimela .

٢- تخطيط خشبة المسرح لتشكوادى ديتشيبى Chokwadi Ndechipi وايكينيسو يليفى Iqiniso Yiliphi .

٣- (شكل المسرح لعرض إيجانجان فى إيجيبو - اجبو) . ا ، ب الفرقة الموسيقية التى يمكن ان تكون فى الوضع ا او ب . الأيالود اوجى الثلاثة يعتلون عورشا عالية . ووجودهم يؤكد تقدم الجمهور .

٤ا-إله قديم يرقص فى إيماسون ، وتشير الأسهم إلى الممرات واتجاهات الرقص. ويخلى الممر اثناء اقترابه ثم يغلق وراءه . والجمهور فى ضوضاء واضطراب يكاد يكون خانقاً .

٤ب- (الشكل المسرحى لعرض اجيمو إلين فى إيماسون)

يشير السهم اتجاه الضفدع الراقص (الراقص الذى يؤدى قفزة الضفدع) . إيجمو الين (اجيمو داخل الحصيرة) الذى يبلغ ارتفاعه اربعة اقدام هو فى الواقع رجل يرتدى سروالا ويغطى نفسه بحصيرة ليرقص ولكى يتم هذا الخيال يطلب من النساء ان يركعن اثناء رقصه .

٥- (الشكل المسرحى لمهرجان ماجيو فى إيكورودو)

قادة الأغانى

ويكون الجمهور بأكمله الذى يبلغ عدده فى بعض الأحيان إلى ٥٠٠ شخص جالسا ولا يكون واقفا سوى قادة الأغانى الأربعة . ويقوم الجمهور المشارك بدور الكورس .

٦-(رقص أسيبا فى مهرجان أوسو فى أوى - إيجيبو)

اتجاه الرقص : مـ ا ـ ب . تشير الأسهم لوضع الراقص الذى يجعل الجمهور فى حالة من البهجة . وهذا البناء يصلح لمهرجانات الملوك والعظماء .

٧- رقص نساء أولوويرى فى إيشور)

اتجاه الرقص

شجرتان من شجر الأكوكو لها أفرع النخيل والتى يمر خلالها الراقص .

جذوع شجر الأكوكو حيث يبدأ الراقصون رقصتهم .

٨- رقص الممثلين المقنعين . اللذين باستطاعتهما أن يزدادا طولاً (حوالى ٢٠ قدما) وقصرا (حوالى قدمان) بإرادتهما ولكن فى الحقيقة تستخدم المساحة الشاسعة لإيهام الناس بذلك . وتكون الفرقة الموسيقية مختلفة .

المحتويات


Bibliotheca Alexandrina
0447332